



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

ERICA RAQUEL STOPPEL

O ARTISTA, O TRAPÉZIO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO:
REFLEXÕES DE UMA TRAPEZISTA DA CENA CONTEMPORÂNEA

*THE ARTIST, THE TRAPEZE AND THE CREATIVE PROCESS:
REFLECTIONS OF A TRAPEZIST OF THE CONTEMPORARY SCENE*

CAMPINAS
2017

ERICA RAQUEL STOPPEL

O ARTISTA, O TRAPÉZIO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO:
REFLEXÕES DE UMA TRAPEZISTA DA CENA
CONTEMPORÂNEA

*THE ARTIST, THE TRAPEZE AND THE CREATIVE PROCESS:
REFLECTIONS OF A TRAPEZIST OF THE CONTEMPORARY
SCENE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena na Área de Concentração Teatro, Dança e Performance."

Dissertation presented to the Pós-Graduation Institute of the Campinas University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Scene Arts in concentration area of Theatre, Dance and Performance.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Rodriguez Costas

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA ERICA RAQUEL STOPPEL, E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS.

CAMPINAS
2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

St73a Stoppel, Erica Raquel, 1967-
O artista, o trapézio e o processo de criação : reflexões de uma trapezista da cena contemporânea / Erica Raquel Stoppel. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Ana Maria Rodriguez Costas.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Circo. 2. Processo criativo. 3. Artistas circenses. 4. Risco. I. Costas, Ana Maria Rodriguez, 1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The artist, the trapeze and the creative process : reflections of a trapezist of the contemporary scene

Palavras-chave em inglês:

Circus
Creative process
Circus performers
Risk

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Ana Maria Rodriguez Costas [Orientador]
Ana Cristina Colla
Marina Souza Lobo Guzzo

Data de defesa: 26-07-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

ERICA RAQUEL STOPPEL

ORIENTADORA; PROF(A). DR (A). ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS

MEMBROS;

1.PROF(A). DR(A). ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS

2.PROF(A). DR(A). ANA CRISTINA COLLA

3.PROF(A). DR(A). MARINA SOUZA LOBO GUZZO

Programa de Pós- Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca
examinadora encontra-se no processo da vida acadêmica do aluno (a).

DATA: 26. 07. 2017

*Dedico este trabalho aos meus queridos pais, cujos ensinamentos e amor
acompanharam a minha travessia enquanto estiveram por perto.
Eles deixaram como herança a sabedoria e a afetividade memorável
que ajudaram a construir o caminho que aqui se traça.*

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, Ana Terra, que com enorme generosidade e sabedoria me conduziu de mãos dadas pelas vielas deste caminho.

A Bauke Lievens, pela contribuição da sua pesquisa, e a Jean Michel Guy, pelo estímulo e pela colaboração voluntária com este projeto.

Aos professores que encontrei durante o mestrado, por suas valiosas contribuições e pela audácia e dedicação com que empreendem a tarefa acadêmica. Agradeço especialmente a Mariana Barucco, Silvia Geraldi, Marisa Lambert, Ana Cristina Colla, Ana Clara Cabral Amaral, Renato Ferracini, Flávio Rabello e Wagner Cintra.

Aos professores da banca de qualificação, que muito colaboraram com este resultado, e aos integrantes da banca de defesa, que aceitaram a empreitada, Marina Guzzo, Ana Cristina Colla, Marco A. C. Bortoleto, Rodrigo Mallet e Renato Ferracini.

Aos integrantes do Programa de Pós-graduação e aos funcionários do Instituto de Artes, que colaboraram com eficiência e cordialidade com este projeto. Aqui estão Neusa Lazarini Trindade, Leticia Cardoso Silva, Rodolfo Marini Teixeira e Luiz Antonio Gasparin.

À minha irmã mais velha, Adela Gueller, pela inspiração e partilha do seu ser investigador.

Aos meus amados Tomás e Fernando Sampaio, que são a alegria da minha vida.

A Iara Gueller, minha sobrinha adorada, parceira da vida e do circo, da pesquisa e do labor.

Às minhas amigas da alma Melina Macaggi e Gabriela Felperin, pela ajuda inigualável e por seu amor fraternal.

Às minhas queridas Thaís Rizzo e Rafaela Gabani, que tanto cuidaram de mim.

A Juliana Neves, amiga e parceira de muitas empreitadas, pelo acolhimento e pelas preciosas contribuições no fazer com a dança.

A todos os amigos e colegas com os quais pude partilhar ideias e discutir conceitos durante esta pesquisa, especialmente Iara Gueller, Lu Menin, Maíra Campos, Bel Mucci, Luara Bolandini, Carolina Oliveira, Marina Bombachini, Ziza Brisola, Lu Viacava, Lisa Gianetti, Verônica Piccini, Giulia Tateishi, Ana Maíra Favacho, Marília Ennes, Marcos Becker, Marisa Riso, Rafael Marques, Rodrigo Matheus e Gabriel Coelho.

Aos meus colaboradores, Guilherme Ribeiro e Marcelo Pellegrini, pela contribuição musical. A Virgílio Zago, Adriana Telg, Beto Andretta e ao grande Luis André Cherubini, pelas valiosas contribuições no trabalho com bonecos. A Osmar Zampieri, pela sensibilidade no seu trabalho com as imagens de vídeo. A Edimar dos Santos, pelo seu cuidado. Aos colaboradores que ajudaram com máquinas de costura, papel e lápis, câmeras, filmadoras, mãos e pés, neurônios velozes, intuições poderosas e corações quentes, em especial Verónica Alvez Rodríguez, Dani Garcia, Carlos Gueller, Martim Gueller, Fernando Paz, Monica Alla e Daniela Rocha Rosa.

A André Caldas, Salvador Gravino, Pablo Nordio, Thomás Lorieaux e Kiko Caldas, pelas contribuições na construção de aparelhos. A Augusto Sanchez, pela concepção do projeto do aparelho de trapézio de grande voo.

A meus queridos professores de teatro e de história, Fernando Neves e Ermínia Silva. Aos que me ajudaram a aprender o ofício, Osvaldo Bermúdez, José Wilson Moura Leite, André Simard, Vitor Fomim, Guga Carvalho, Mestre Maranhão, André Caldas, Kiko Belucci, Alex Brede e Cesar Guimarães. Aos parceiros de trapézio Claudio Waldemar, André Sabatino, Rodrigo Matheus e Ruby Rowat.

A meus parceiros de circo Daniel Pedro, Marcelo Luján, Carlos Cosmai, Ronaldo Aguiar e Nereu Afonso, pelo acolhimento neste período de trabalho, e a minhas parceiras de circo Luciana Menin, Maíra Campos, Bel Mucci, Dani Rocha, Marina Bombachini, Lu Viacava e Luciana Lima, pela partilha e generosidade.

A Domingos Montagner, pela firmeza de seus braços e confiança que me ofereceu durante a vida no circo, pelos cuidados, por todo o amor que me deu na vida e pela alegria que deixou no meu coração.

Resumo

Nesta dissertação, observa-se o processo de criação de uma artista-autora-intérprete e, mais especificamente, de uma trapezista formada em escolas de circo que investiga a potência dramática, expressiva e narrativa da linguagem do circo na construção de uma dramaturgia a partir do trabalho com trapézio fixo e trapézio em balanço. O trabalho prático-teórico aborda as peculiaridades dessa linguagem e a relação que se estabelece na fricção com outras linguagens artísticas, levantando questões sobre o fazer artístico do circo na cena contemporânea. Os relatos do caderno de campo, que atravessam o texto, revelam momentos nos quais emerge a articulação entre a vivência e a teorização. As temáticas que se atualizam nesta pesquisa abordam o corpo, o risco, a técnica e sua relação com a arte em diálogo com pesquisadores da atualidade que estudam o circo num cenário mundial de importantes transformações. Os resultados deste estudo fortalecem as bases que fundamentam a pesquisa artística circense, lançando questionamentos sobre os princípios que norteiam a formação de artistas e suas implicações na produção dessa linguagem. O presente texto amplia-se com o vídeo-registro disponibilizado no Anexo I.

Palavras-chave: circo; processo criativo; artistas circenses; risco.

Abstract

This dissertation outlines the creative process of a female artist, author and interpreter – essentially a circus school trained aerial acrobat - investigating the dramatic, creative and narrative power of circus language on the process of dramaturgical composition, with special focus on fixed trapezoid and swinging trapeze. The practical and theoretical work approaches the singularities of this language and the relation it establishes through friction with other artistic languages by questioning how to realize artistic performance in the contemporary scene. The logbook reports that are found throughout the text, reveal moments of emerging articulation between experience and theorization. The topics - updated in this research - address body, risks, techniques and its relation to art through a dialogue with actual researchers who are studying the circus in a worldwide scenario of important transformations. The results of this work strengthen the bases who substantiate circus arts research by opening questionings about principles that guide the formation of artists and its implications with language production. Video records are available in annex to broaden the content of this text.

Keywords: circus; creative process; circus performers; risk.

Resumen

En esta disertación de maestría, se observa el proceso de creación de una artista-autora-intérprete y, mas específicamente, de una trapecista formada en escuelas de circo que investiga la potencia dramática, expresiva y narrativa del lenguaje del circo en la construcción de una dramaturgia a partir del trabajo con trapecio fijo y trapecio a vuelo. El trabajo práctico-teórico teórico-práctico aborda las peculiaridades de este lenguaje y la relación que se establece en la fricción con otros lenguajes artísticos, levantando cuestiones sobre el quehacer artístico del circo en la escena contemporánea. Los relatos de el cuaderno de campo, que atraviesan el texto, revelan momentos en los que emerge la articulación entre la vivencia y la teorización. Las temáticas que se actualizan en esta investigación abordan el cuerpo, el riesgo, la técnica y su relación con el arte en diálogo con investigadores de la actualidad que estudian el circo en un escenario mundial de importantes transformaciones. Los resultados de este estudio fortalecen las bases que fundamentan la investigación artística circense, lanzando cuestionamientos sobre los principios que nortean la formación de artistas y sus implicaciones en la producción de este lenguaje. El presente texto se amplía con un registro en video indicado en el Anexo I.

Palabras clave: circo; proceso creativo; artistas circenses; riesgo.

Lista de ilustrações

Figura 1. O corpo	38
Figura 2. Trapézio fixo – o aparelho	57
Figura 3. O movimento pendular	59
Figura 4. Fixação das roldanas	62
Figura 5. Ângulos de rolamento	62
Figura 6. Ângulo de fixação do rolamento	63
Figura 7. Desenhos do sistema de lonja	73
Figura 8. Com o público	84
Figura 9. Trapézio no Vale do Anhangabaú	85
Figura 10. Da posição de estabilidade para o desequilíbrio	88
Figura 11. Os equilíbrios	89
Figura 12. A cúpula azul	91
Figura 13. A cúpula vermelha	91
Figura 14. Balanço com joelhos flexionados	90
Figura 15. A mulher muçulmana	95
Figura 16. A vertigem	97
Figura 17. O casulo	98
Figura 18. A plataforma	98
Figura 19. Antes da queda	99
Figura 20. Rosa na praça	106
Figura 21. Rosa de branco	108
Figura 22. Rosa no ar	112

Sumário

Introdução.....	13
Capítulo 1	
Por que fazer? Uma artista circense na cena contemporânea	19
1.1 Minha formação e seu contexto	19
1.2 Motivações para uma criação investigativa	30
1.2.1 O circo e a pesquisa enquanto fazer coletivo	30
1.2.2 Questionamentos artísticos	33
1.2.3 O trânsito entre a teoria e a minha prática como pesquisadora.....	34
Capítulo 2	
Como fazer? O circo e suas especificidades	37
2.1 O ofício de trapezista	47
2.1.1 Trapézio fixo e trapézio em balanço	55
2.1.2 O risco de um trapezista.....	63
Capítulo 3	
O que fazer? A criação investigativa	76
3.1 O processo de criação.....	80
3.2 A criação com o boneco	99
3.3 A poética do trapézio.....	110
3.4 O circo e sua relação com a arte.....	115
Considerações finais.....	124
Referências	126
Anexo I	134

Introdução

Esta pesquisa se ocupa da produção de conhecimento construído a partir de um processo criativo em circo. A investigação artística move dispositivos de revisitação e descoberta que se desdobram em alguns elementos de análise, como o contexto em que surge a pesquisa, as características do aparelho trapézio nas modalidades fixo e em balanço, os procedimentos de experimentação prática, as etapas do processo de criação, e, finalmente, a obra artística, que será apresentada como parte desta dissertação.

Numa perspectiva mais vertical, este estudo investiga a potência dramática de uma poética do risco na linguagem do circo. Como pesquisa teórico-prática, sofre da instabilidade e se alimenta da expectativa (ZAMBONI, 2001), e, sendo uma pesquisa em arte, implica uma exposição ao risco.

Cheguei à universidade motivada pela necessidade de observar e refletir sobre o processo de criação artística do circo, especialmente no trapézio, minha especialidade. Entretanto, sediar a pesquisa no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) implicou alguns desafios não apenas acadêmicos, mas também operacionais: um deles foi a falta de um espaço para a dimensão prática da investigação.

Esse não é um problema localizado no contexto das universidades. É fundamental ressaltar que a prática circense na cidade de São Paulo se realiza basicamente em espaços privados, e que não existem espaços públicos disponíveis para a prática de modalidades aéreas com necessidades técnicas complexas e caras como são os espaços altos, com estruturas próprias para a ancoragem de aparelhos, vãos livres amplos e altura generosa.

Assim sendo, as práticas realizadas neste processo aconteceram em diversos espaços da cidade de São Paulo, da grande São Paulo, de Vinhedo e de Campinas. Foi necessária, muitas vezes, a adequação aos equipamentos existentes (salas de ensaio baixas, traves nem sempre tão altas quanto é preciso, quantidade de equipamento necessário, custeio de despesas etc.).

As condições técnicas para a pesquisa prática em circo no Brasil são deficientes. O custo do trabalho com os tipos de equipamentos e de necessidades

que os artistas da área enfrentam é altíssimo. Muitos dos materiais utilizados – refiro-me, neste caso, ao trapézio – são importados ou feitos sob encomenda por profissionais de alta qualidade.

Muitos dos textos de referência utilizados neste trabalho emergiram e tratam do contexto da pesquisa artística que vem se desenvolvendo desde os anos 1980, a partir de um forte investimento econômico impulsionado por uma política cultural para a área circense na França. Tal investimento gerou não apenas uma intensa produção teórica, como também uma grande produção artística e tecnológica. Alguns desses materiais colaboram amplamente para a reflexão sobre a linguagem circense e o desenvolvimento da arte circense em geral, mas o contexto da produção artística é determinante, do ponto de vista das possibilidades de produção, ao se tratar da complexidade técnica da montagem e de um trabalho que envolve risco.

Os trabalhos que gozam de condições para pesquisa artística em circo que conheço são subvencionados por produções importantes que visam ao lucro e fazem parte do mercado cultural¹. Seria injusto dizer que não há pesquisa artística no nosso país, mas também seria ingênuo ignorar a falta de condições para um verdadeiro aprofundamento no tema. Atualmente, nenhum dos programas culturais do governo destinados ao circo contemplam o módulo de pesquisa, seja de ordem prática ou teórica.

A relação entre produção cultural e produção de pesquisa é um ponto delicado e mereceria um estudo particular. Neste trabalho, parece-me importante salientar que as condições de produção da minha pesquisa sobre o aparelho de trapézio em balanço não são suficientes para desenvolver profundamente questões relativas à pesquisa técnica e, por consequência, existem algumas implicações em resultados artísticos.

As condições ideais para tornar possível um aprofundamento maior precisariam contemplar alguns requisitos, como a realização de uma quantidade de repetições sistemáticas num espaço perfeitamente adequado aos requerimentos dessa prática. Esses ensaios deveriam estar acompanhados de um técnico de segurança e de um especialista na técnica de trapézio em balanço, disponíveis para um trabalho de índole híbrida entre a pesquisa técnica e a motivação do artista.

¹ É o caso de grandes empresas como o Cirque du Soleil ou companhias estrangeiras com verbas direcionadas à pesquisa artística.

Dentro das condições possíveis de alcançar, minha pesquisa sobre o aparelho e seus desdobramentos foi realizada no trapézio fixo, em ensaios individuais ou partilhados com colegas, no trapézio em balanço, em ensaios individuais sem auxílio de treinador ou, algumas vezes, com um treinador, em ensaios com um auxiliar de lonja e com um técnico de segurança (auxiliar de montagem e experimentação de recursos técnicos).

Além da pesquisa técnica e suas reverberações, o trabalho buscou fontes de outras áreas do conhecimento que pudessem contribuir para o fazer criativo, para compreender as peculiaridades da linguagem e a fricção que se produz entre um vocabulário técnico e a liberdade expressiva. Observei que, na aproximação com as artes plásticas, o teatro, a dança e a música, a linguagem circense tem – como a ópera – uma grande força expressiva, e me perguntei em que medida seria possível construir uma dramaturgia com uma técnica tão restrita como a do trapézio fixo ou a do trapézio em balanço.

A metodologia de pesquisa utilizada é o modelo da autoetnografia do autor-intérprete que refletirá sobre um fazer coletivo – a cena circense contemporânea – a partir do recorte de uma experiência singular. Os registros do processo são trazidos de um caderno de campo e, junto a algumas memórias, atravessam o texto desta dissertação. A dissertação inclui um material em vídeo disponível no Anexo I.

Os recursos metodológicos estão centrados na prática, em treinamentos específicos e ensaios de criação. Nas experimentações criativas, intervém o contato com colaboradores e interlocutores² das artes plásticas, do teatro de bonecos, da dança, da música e da narrativa teatral. Mostras de processo são usadas como experiências de apresentações das construções dramáticas que foram surgindo no percurso. Registra-se regularmente o processo no caderno de criação, em pequenos textos ou ensaios, além de imagens fotográficas e vídeos.

A partir de 2015, estabeleci contato com algumas referências importantes para a pesquisa, cursando uma disciplina na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) e outras na Unicamp, nos respectivos programas de pós-graduação em artes cênicas. Nesse percurso, destaco o efeito transformador que vivenciei como artista ao conhecer os conceitos de *corpo* em Espinosa e *alegria*

² Adriana Telg, do Pia Fraus Teatro; Monica Alla, do Grupo Ares; Daniela Rocha Rosa, do Circo Amarillo; e Luis André Cherubini, do Grupo Sobrevento.

*espinosiana*³; a ideia de *expectativa* na pesquisa em arte (ZAMBONI, 2001); as reflexões de Mário de Andrade (1975) sobre *ofício, técnica e arte*; e, mais especificamente na minha área, as ideias sobre *risco* nas obras de Philippe Goudard (2009) e de Marina Guzzo (2009), somada a discussão sobre *circo e arte* que Jean-Michel Guy propõe em uma conferência proferida em fevereiro de 2017⁴.

No primeiro semestre de 2016, fiz uma viagem de campo a Paris e a Bruxelas para conhecer outras pesquisas e artistas do fazer circense na contemporaneidade. No dia 11 de maio, em visita ao centro de documentação do Hors les Murs⁵, deparei-me com a recente publicação de uma carta em formato impresso e digital: a *Carta Aberta ao Circo*, da dramaturga belga Bauke Lievens. É a primeira de uma série de cartas que Bauke pretende lançar nos próximos dois anos e integra a investigação acadêmica *Between being and imagining: towards a methodology for artistic research in contemporary circus* (*Entre ser e imaginar: em direção a uma metodologia para a pesquisa artística do circo contemporâneo*, em tradução minha), financiada pelo fundo de pesquisa da Kask Escola de Artes, em Ghent, na Bélgica (STOPPEL, 2016).

As perguntas da autora me instigaram a dividir a provocação com meus colegas artistas e pesquisadores. Senti que minha geração também precisava refletir dinamicamente sobre essas questões que tanto dizem a nosso respeito. Redigida originalmente em inglês, a carta estabelecia uma barreira e delimitava fronteiras que eu queria ultrapassar. Com apoio do Panis & Circus, consegui sua tradução publicada digitalmente em agosto de 2016, quando fiz esta apresentação do texto para o mesmo *site*:

A carta me tirou o sono. Li no ônibus de Paris a Bruxelas. Fiquei fascinada e com muitas dúvidas – o texto estava escrito em inglês. Enviei a carta para Rodrigo Matheus, do Circo Mínimo, para amigos e companheiros de ofício.

Li a carta pela segunda vez, com Iara Gueller, minha sobrinha, que estuda na École Supérieure des Arts du Cirque, em Bruxelas. A leitura é um convite à reflexão. Mostrei também para a Juliana Neves, artista circense, e minha amiga querida, que vive em Bruxelas há anos.

³ Tive contato com esses conceitos na disciplina Tópicos Especiais em Atuação – Corpo-em-arte e Práticas Cartográficas, ministrada por Renato Ferracini.

⁴ Intitulada *Canguru, inveja, gengibre, cano entupido – o preço a pagar para fazer de uma escola de circo um espaço de arte*, essa conferência me foi cedida pelo autor e não está publicada.

⁵ Hors les Murs é o centro de recursos das artes do circo e das artes da rua da França. Desde junho de 2016, numa aliança com o Centro Nacional do Teatro, forma o Artcena.

Quando cheguei a São Paulo, comentei a carta com muitas pessoas dentro e fora do meu círculo de amizades e trabalho.

Fiz a primeira leitura da carta em grupo com Marina Carolina Oliveira, Lisa Gianetti e Verônica Piccini, as “Trapezistas em Conferência” [...].

Depois, fiz uma leitura em grupo da carta com Lu Menin, Dani Rocha, Bel Mucci e Maíra Campos – as mulheres do Circo Zanni, do qual faço parte.

Falei da carta na Unicamp – no curso de pós-graduação de Artes Cênicas em pesquisa sobre Processos de Criação em Circo – e na mesa do jantar.

A carta chegou a me comover porque me identifiquei com a angústia criadora de Bauke e com a colocação muito clara de perguntas que dizem respeito ao meu trabalho.

Você é circense? Questiono após a leitura do texto. A pergunta está suspensa no ar, equilibrando-se como num fio de arame mental. (STOPPEL, 2016)

A *Carta Aberta ao Circo* surge do que a autora entende como uma necessidade urgente do cenário circense contemporâneo: a redefinição de nosso fazer. Ela parecia dar forma a perguntas que eu ainda não havia conseguido formular e me ajudou a criar uma linha de raciocínio sobre as questões que atravessam esta pesquisa, motivo pelo qual se tornou fundamental para este trabalho.

Lievens, de quem tomo emprestadas algumas formulações, questiona o fazer circense da contemporaneidade para discutir sua forma e compreender as razões dessa forma. Tais perguntas, em ordem inversa, passaram a guiar minhas reflexões e deram nome aos três capítulos desta dissertação: por que fazer? Como fazer? O que fazer?

No Capítulo 1, intitulado *Por que fazer? Uma artista circense na cena contemporânea*, abordo minha condição de artista circense. Ele está dividido em duas partes, cuja primeira, sobre minha formação e seu contexto, permite ver que a minha geração está entre as primeiras formadas em escolas de circo no Brasil e que essa trajetória é concomitante ao crescimento de escolas de circo no mundo, o que resultou num importante processo de produção na história do circo. A segunda parte, sobre as motivações para uma criação investigativa, fala da emergência em questionar certos padrões da linguagem a partir da minha atividade como artista e pesquisadora, em diálogo com os questionamentos propostos por Lievens (2015).

No Capítulo 2, *Como fazer? O circo e suas especificidades*, trato do fazer circense, do ofício-artesanato e da técnica a partir de alguns conceitos de

Andrade (2012). Ao discutir o ofício de trapezista, abordo os conhecimentos e procedimentos individuais da minha tarefa enquanto trapezista e das etapas de formação do artista circense a partir do pensamento de Goudard (2009). Na apresentação do trapézio fixo e do trapézio em balanço, discorro sobre a prática das modalidades, a especificidade do aparelho, a preparação do corpo, a função do mestre e o desenvolvimento da autonomia. Por fim, reflito sobre o risco de um trapezista, considerando o paradoxo do tema: sua pertinência à própria atividade e a necessidade de conhecimentos sobre segurança.

Já no Capítulo 3, *O que fazer? A criação investigativa*, trato da experiência do artista pesquisador como produtor de conhecimento. Explicito a metodologia da pesquisa – a autoetnografia – e as articulações que surgem da experimentação prática atravessada por diferentes influências, referências e intertextualidades que são abraçadas na investigação. O capítulo está dividido em quatro partes: na primeira, trago a experimentação prática do processo de criação junto aos relatos colhidos no caderno de campo a partir de cinco experiências cênicas; na segunda, abordo a criação com o boneco e a relação que se estabelece a partir do trabalho com ele, apresentando relatos de duas experiências cênicas com a Rosa, minha boneca trapezista; na terceira, focalizo a poética do trapézio, momento em que procuro analisar as poéticas que surgiram neste processo de criação em diálogo com os eixos poéticos da virtude acrobática descritos por Mendonça (2016); na quarta e última parte, reflito sobre o circo e sua relação com a arte, considerando mais especificamente a linguagem circense e os graus de relação que podem se estabelecer com outras linguagens. Nesse ponto, a partir do diálogo com a conferência de Guy (2017), abordo de maneira central os problemas que surgem ao pensar a relação do circo com a arte e as tensões decorrentes da sua extrema interdependência com a técnica.

Nas considerações finais, proponho uma reflexão sobre as perspectivas que esta dissertação alcança e as novas expectativas que este processo de criação pode gerar.

Capítulo 1

Por que fazer?

Uma artista circense na cena contemporânea

A pergunta que intitula este capítulo se refere a um determinado fazer dentro do contexto da pesquisa em artes: uma pesquisa teórico-prática dada por um processo de criação em circo que proponho chamar de *criação investigativa*. Os dispositivos que norteiam este trabalho são as possibilidades de voo de uma poética do risco e a intertextualidade das linguagens cênicas a serviço da criação com o trapézio fixo e o trapézio em balanço.

Ao observar as peculiaridades da linguagem e a fricção que se produz entre um vocabulário técnico e a liberdade expressiva, constato que, se, por um lado, o recurso técnico pode parecer restritivo da movimentação corporal – e, portanto, da liberdade expressiva –, por outro, a proeza acrobática é motor do circo e carrega seu potencial imagético. Assim, pergunto-me em que medida seria possível usufruir da técnica e reconhecer as referências sem incorrer na repetição de modelos adquiridos e de meus próprios gestos.

Para situar o surgimento dessas questões, este capítulo contextualiza minha formação e as inquietações que movem este trabalho. A primeira parte está centrada no percurso e no contexto de minha trajetória, e a segunda vai de encontro a alguns dos questionamentos propostos pela dramaturga belga Bauke Lievens e ligados às inquietações que surgem no decurso desta pesquisa.

1.1 Minha formação e seu contexto

Sou filha de Perla Stoppel, artista e pedagoga argentina, professora de expressão corporal e terapeuta corporal. Aos dois anos de idade, fazia aulas de dança criativa com a artista e dançaterapeuta Maria Fux, também argentina. Aos três anos, no estúdio de minha mãe, iniciei aulas regulares de expressão corporal, duas vezes por semana, até os 17 anos.

*Entre os 15 e os 18 anos, fiz o curso de formação docente que era oferecido no próprio estúdio e, em 1985, redigi meu trabalho final, intitulado *El trabajo con el cuerpo, un conocimiento sobre sí mismo*.*

O estúdio era a sala da casa, com piso de madeira, barra, espelho e toca-discos. Nas paredes, havia esculturas e quadros de uma maravilhosa coleção de LP. Desde muito cedo, ouvia-se música enquanto minha mãe preparava as aulas. Quando chegavam todos os alunos, fechava-se a porta da sala, e o silêncio era sagrado. Aos domingos, dançávamos na sala.

Trabalhar com o corpo foi o modo como aprendi a vida, as regras e a forma de me relacionar.

Minha formação acadêmica aconteceu na Escola Nacional de Arte Dramática (Enad), onde conheci o professor de acrobacia Osvaldo Bermúdez⁶, que me despertou o desejo de desafiar a gravidade e me expressar com o corpo numa dimensão antes desconhecida: o mundo de ponta-cabeça, a proeza acrobática.

Para mim, foi muito difícil aprender acrobacia. Precisei enfrentar o medo e aceitar que havia um mundo desconhecido entre eu e meu corpo. Muito sábio, o mestre me mandou embora duas vezes. Dizia: “se você acha que sabe, não precisa de mim. Precisa confiar e se entregar para aprender o novo”. Ele ensinava a trabalhar com a energia e a usar o corpo e o pensamento como uma unidade. Com ele, aprendi, então, a trabalhar a energia e a descartar o uso da força para saltar.

Aproximei-me das técnicas circenses pelo interesse de incorporar o arlequim, o saltimbanco de feira, o musicista, o acrobata, o bailarino e o ator. Em 1985, o Théâtre Du Soleil, de Ariane Mnouchkine, fez uma temporada em Buenos Aires, e alguns integrantes ministraram oficinas. Assim chegou uma oficina de perna de pau⁷.

No quarto e último ano da Enad, tive aula com o professor de interpretação teatral e diretor do espetáculo de formatura Julian Howard, um dos

⁶ Apesar de ser um homem do teatro, Osvaldo Bermúdez começou a aprender acrobacia na infância, quando a vida o levou a morar algum tempo no circo, onde trabalhava como lutador um mestre de lutas com quem sua mãe se casou. Bermúdez treinou acrobacias circenses com um velho mestre à moda antiga, e, mais tarde, tornou-se ginasta, depois, ator. Conhecia o ofício da luta acrobática e a palavra dos povos orientais.

⁷ Melina Macaggi propagou esse conhecimento em bem-sucedidas oficinas. Ela ensinava os alunos a construir suas pernas de pau e a caminhar em cima delas. Eu aprendi. Em um ano, havia 200 *zanquistas* (homens em pernas de pau) andando pelas ruas da cidade. Foi um acontecimento.

integrantes de Os Volatineros, grupo de teatro de rua de longa trajetória na Argentina.

Os volatineros eram atores itinerantes, cujos espetáculos constituíam o que Pavis (1998:326) denomina “parada”: “a atuação de bailarinos acrobatas, de artistas que atraíam a atenção do público, às vezes de uma sacada ou de um espaço elevado, para convidá-lo a assistir ao espetáculo”. Essa denominação expressa claramente a vontade de exibição, de ostentação dos talentos acrobáticos e cômicos dos atores. A “parada” teve seu momento auge no espetáculo de feira durante os séculos XVII e XVIII na Europa. (PELLETTIERI, 2005, p.132, grifos do autor, tradução minha)⁸

Na montagem final de *Os amantes de Verona*, de William Shakespeare, utilizei-me dos frutos da prática iniciante de malabarismo e manipulação de bastões, da acrobacia de solo e de pernas de pau, e passei a aprender rudimentos de técnicas aéreas.

Na Escola Nacional de Circo de Cuba, onde realizei um curso de um ano em 1988, aprendi a andar no arame, a girar na nuca e a subir na corda do esquadro apenas com a força dos braços, e demorei o ano inteiro para jogar três claves de malabares. Em plena época da Revolução Cubana, a escola tinha uma forte influência russa. O diretor, o mestre dos palhaços e o professor de acrobacia eram soviéticos.

O balé clássico e a ginástica artística eram constantes na formação geral dos alunos, e a formação circense incluía a aprendizagem das técnicas visando à montagem de um número solo ou coletivo que permitisse aos formandos se inserirem no mercado profissional dos circos cubanos.

Na aula de trapézio, caí. Muito jovem, decidi que nunca mais subiria nesse aparelho. Em 1992, decidida a ser trapezista, mudei-me para São Paulo e, até 1995, fui aluna do Circo Escola Picadeiro, onde estudei com os integrantes do grupo

⁸ “Los volatineros eran actores transhumantes, cuyos espectáculos constituían lo que Pavis (1998:326) denomina ‘parada’: ‘la actuación de bailarines-acróbatas, de artistas que atraían la atención del público, a veces desde un balcón o desde un espacio elevado, para invitarle asistir AL espectáculo’. Esta denominación expresa claramente la voluntad de exhibición, de ostentación de los talentos acrobáticos y cômicos de los actores. La ‘parada’ tuvo su momento de auge en el espectáculo de feria durante los siglos XVII y XVIII en Europa.” (PELLETTIERI, 2005, p.132, grifos do autor).

Acrobático Fratelli⁹ e o próprio Zé Wilson¹⁰, além de mestres da tradição como Maranhão¹¹, Alice Medeiros, Roger Avanzi e o palhaço Picolino¹².

Decidi ser trapezista aos 24 anos e me dedicar especialmente ao trapézio em balaço aos 27. Minha experiência com trapézio não havia sido frutífera, e ele não era parte do meu universo. Em 1989, vi Tito Gaona dar triple volta no trapézio de voos e a sua esposa dar doble e meia. Ela tinha 56 anos, isso foi marcante para mim. Planejei chegar ao México para me empregar num circo, sobreviver com o meu número e aprender o trapézio de voos. O trem parou no Brasil, em São Paulo mais precisamente. Aqui fiquei e aqui estou, desde 1992. Encontrei o Circo Escola Picadeiro, virei trapezista e logo fui trabalhar no circo de lona, no modelo da grande empresa.

Eu fazia parte da trupe de voos e um número solo de corda indiana. No Circo empresa, eu era estrangeira, solteira, oriunda do circo-escola e mediana tecnicamente ou, melhor, uma trapezista em formação. Tinha um corpo bom, trabalhava bem e era bastante autônoma, o que ajudava. Em todo caso, meu histórico não era o mais benquisto no circo. Era nítida a divisão, nesse circo, entre os artistas do circo e os de fora. Lembro-me com nostalgia daquilo, era um pouco engraçado para mim. Eu não me incomodava, gostava do meu lugar e estava muito feliz com o que tinha conseguido conquistar.

Apesar de muito cedo surgirem escolas de circo no Brasil, seu desenvolvimento não foi tão feliz. A falta de apoio dos governos acabou com algumas dessas iniciativas, e, ainda hoje, quase meio século depois, não temos o circo nas instituições de ensino superior.

⁹ O grupo Acrobático Fratelli foi formado em 1990 por alunos do Circo Escola Picadeiro: André Caldas, Felipe Matsumoto, Guto Vasconcelos, Kiko Belluci, Kiko Caldas, Luiz Ramalho, Marcelo Castro e Paulo Vasconcelos. Aprendiam diferentes especialidades, pois, juntos, dominavam os aéreos, as acrobacias, os malabares, a pirofagia, a montagem de estruturas, a música e o teatro.

¹⁰ José Wilson Moura Leite, diretor e proprietário da primeira escola de circo particular do Brasil, fundada em 1984.

¹¹ Nascido em 1923, José Araújo de Oliveira, o Mestre Maranhão, foi artista de família tradicional, empresário, professor, artesão e exímio construtor de aparelhos. O circo-maquete que ele construiu está exposto no Centro de Memória do Circo, na Galeria Olido (Café dos Artistas, Cará Pinhé).

¹² Roger Avanzi, o palhaço Picolino, e Alice Avanzi (depois, Alice Medeiros) são parte da família que criou o Circo Nerino (1913-1964). No livro *Circo Nerino* (AVANZI; TAMAOKI, 2004), conta-se a história de uma das importantes famílias que fizeram parte da história do circo no Brasil e da geração que, mais tarde, criou as primeiras escolas de circo.

No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, os circenses conseguiram organizar a fundação de escolas de circo visando adequar a profissão ao pensamento de que os ofícios precisavam de “escolas para sobreviver”. Escolas formais. Nesse sentido, em São Paulo, foram fundadas as duas escolas que se tornaram referência no ensino da linguagem circense no Brasil: a primeira escola do Brasil (fora da lona), a Academia Piolin de Artes Circenses, a primeira escola privada fixa do Brasil, o Circo Escola Picadeiro. Em 1982, foi fundada no Rio de Janeiro a Escola Nacional de Circo, administrada e subsidiada pela Funarte (na época Instituto Nacional das Artes Cênicas – Inacen), órgão do Ministério da Cultura. (MATHEUS, 2016, p. 96)¹³

Matheus (2016) discute criticamente os motivos que levaram à formação do circo nas escolas brasileiras, especialmente a produção dos ex-alunos de escolas de São Paulo a partir da década de 1980. Dá visibilidade à criação das primeiras companhias independentes que surgiram a partir desse processo de transformação histórica no circo, do qual faço parte.

O Circo Escola Picadeiro teve como alunos muitos artistas circenses que fizeram trabalhos que tiveram, ao menos, grande repercussão na mídia paulistana [...]. Ou seja, houve uma retomada do crescimento da produção da linguagem circense a partir das escolas; na verdade, a grande modificação foi nos novos modos de organização do trabalho e nos processos de formação e aprendizagem, distintos do que ocorria até o surgimento das escolas. Novos circenses, fixos nas cidades, começaram a ocupar o espaço que os próprios circenses já haviam ocupado nos séculos anteriores e que haviam deixado de fazê-lo, e a “fazer circo” de outras maneiras. (MATHEUS, 2016, p. 116, grifo do autor)

Os trabalhos de Rodrigo Matheus e Isabella Mucci¹⁴ são exemplares recentes da produção acadêmica que se ocupa desse movimento gerado a partir da

¹³ Rodrigo Matheus é artista formado em escolas de circo e pioneiro na construção de novas dramaturgias no circo paulistano. Sua dissertação de mestrado (MATHEUS, 2016) investiga o processo de constituição das primeiras escolas de circo da cidade de São Paulo e as transformações, internas e externas, do modo de organização do trabalho circense, que concorreram para as diferentes formas de produção da linguagem circense, especialmente do circo paulistano e brasileiro. Discute os conceitos de *representação* que resultam nos rótulos “universais” que surgiram para definir os circos no século XX, a diversidade da linguagem das artes do circo e a impossibilidade de determinar seus limites e fronteiras. Analisa, ainda, como as condições históricas recentes do Brasil, mais pontualmente a ditadura civil-militar de 1964-1985, interferiram nessas transformações.

¹⁴ Isabella Mucci foi aluna dos primeiros alunos que saíram do Circo Escola Picadeiro e viraram professores. Formou parte das companhias que surgiram desse movimento a partir dos anos 1990. Pode-se dizer que ela integra a primeira geração de alunos formados pelos professores que estudaram em escolas de circo. Foi minha aluna e, em seguida, minha parceira. Em sua dissertação, de 2013, analisa a trajetória das companhias Circo Zanni e Linhas Aéreas e os conceitos de *circo*

necessidade da classe circense de fazer escola. Essa ideia é ampliada nesses dois trabalhos, nos quais são expostos tanto o processo histórico de transformação do circo a partir desses feitos como o trabalho artístico de algumas das companhias que resultaram desse processo histórico – entre elas, algumas que fundei ou das quais participei.

Uma larga discussão estética vem sendo desenvolvida desde a irrupção das escolas de circo, nos anos 1980. Ermínia Silva é uma das historiadoras que defendem a ideia de que o grande agente transformador da linguagem está apoiado na incorporação de novos sujeitos, com diversas origens e formações, ao universo do circo (SILVA; ABREU, 2009). Se antigamente o circo era um privilégio dos herdeiros de um saber familiar, hoje ele é povoado de integrantes dos mais diversos segmentos da arte, do esporte e de manifestações da cultura popular.

Na minha época, aprender circo significava aprender as técnicas, saber o ofício. Claro que a esse saber se agregavam conhecimentos de outra natureza, como fazer um aparelho, instalá-lo na lona, subir na lona para uma lavagem coletiva e muitas outras coisas relativas aos materiais de trabalho, mas também à ética do período: o respeito aos mestres da tradição, a nobreza de pisar no picadeiro como artista e o culto às formas e às habilidades do corpo.

Morei em *trailer*, na escola de circo, e trabalhei no circo tradicional como trapezista de voos. Aprendi a viver a vida do picadeiro fazendo 17 sessões por semana em rotinas árduas, com *collants* apertados e cílios postiços das 9h às 23h.

Em 1997, com passagem aérea oferecida pelo Ministério da Cultura, fui a Montreal fazer um estágio de trapézio em balanço com André Simard, criador do *Les Gens d’Air* e designer de números aéreos no Cirque du Soleil. Com ele, aprendi a fazer meu aparelho, o sistema de autolonja e a base da técnica. Ele me permitiu ver que o trapézio pode ter muitas formas, que aparelhos são projeções de desejos mais ou menos possíveis de explorar.

Depois veio a vida profissional. Faço parte do que poderíamos chamar de *geração da transição*, aquela que aprendeu o caminho entre a vida no circo e a formação em escolas. As informações chegaram de muitos lugares: das famílias,

tradicional, circo moderno, circo-família, novo circo, circo contemporâneo, socialização, formação e aprendizagem no circo, assim como as rupturas e transformações que sofreram as artes e os espetáculos circenses com o surgimento das escolas de circo.

dos técnicos de ginástica que se incorporaram ao circo, da reverberação das escolas da Europa e das técnicas aplicadas na Escola Nacional do Canadá e no Cirque Du Soleil. Houve também muitas visitas de artistas formados em escolas superiores de circo no exterior e intercâmbios com artistas que vieram em turnês e festivais.

A informação se disseminou ainda por meio de vídeos e DVDs e, em seguida, pela internet. As condições foram raramente ideais, e o desenvolvimento técnico médio no Brasil não evoluiu em grande forma, o que só seria possível com apoio financeiro para a formação circense, regularidade nos planos de formação e programas de formação consistentes.

Essa é uma avaliação qualitativa e não pretende dizer que não haja no Brasil excelentes artistas ou que estes não sejam capazes de fazer bons trabalhos. O resultado dessa profusão de informação e desenvolvimento do circo a partir de 1980, e mais intensamente no Brasil a partir de 1990, resultou na mudança da composição social dos circenses e numa transformação da produção cultural que modificou características estéticas até hoje difíceis de classificar.

Embora este trabalho não possa abarcar a complexidade dessa temática, o fato de usar algumas dessas conceituações e nomenclaturas exige algum conhecimento do debate em curso sobre elas e mesmo sobre a falta de um consenso teórico a respeito.

O circo que nasce em torno de 1760, com as características que tem hoje, é chamado pela maioria dos historiadores de *circo moderno*. Descarta-se aqui outras histórias, como a do circo romano, que existiu entre os séculos I e IV d.C. e que tem pouca relação com o circo que surgiu a partir do fim do século XVIII, ou a do circo-teatro, muito comum no Brasil e na Argentina nos séculos XIX e XX. Assim,

todas as diversas modalidades artísticas mencionadas [dançarinos de corda (funâmbulos), saltadores, acrobatas, malabaristas, Hércules e adestradores de animais] se tornaram características dos espetáculos de pista. Essa associação de artistas ambulantes das feiras e praças públicas aos grupos equestres de origem militar é considerada a base do “circo moderno”. (SILVA, 2007, p. 35, grifo da autora)

De modo geral, uso aqui a palavra *circo* para me referir às produções que tiveram origem no circo moderno. Essa constituição do espetáculo se organizou inicialmente em torno do círculo de 13 m de diâmetro, que logo se chamou *pista* ou *picadeiro*, e, com o passar do tempo, transitou por diversos espaços e formatos, como será visto a seguir.

Guinada rápida para 1970, na França. Um grupo de jovens diretores de teatro está à procura de formas mais acessíveis e populares de fazer teatro, fiéis às suas crenças de maio de 1968, em que a arte deve ser trazida para o povo. Nessa busca, eles trabalham com o circo na sua disponibilidade imediata, na linguagem física e no uso dos espaços públicos e populares – a rua e a lona. Inicialmente, eles inserem técnicas circenses em suas performances teatrais, mas o seu trabalho logo influencia o próprio circo. A educação circense, que era passada tradicionalmente de pai/mãe para filho/filha, sai do contexto familiar e em 1985 está pronta para ser institucionalizada na primeira escola de educação circense financiada pelo governo, o Centro Nacional das Artes do Circo (Cnac), em Châlons-en-Champagne. (LIEVENS, 2016)

O surgimento das escolas de circo na França e, posteriormente, em outros países da Europa é concomitante com o movimento ocorrido no Brasil e na Argentina.

As gerações que contribuíram para a difusão do eventual “novo circo” são provenientes em boa parte da formação de 1986 a 1989 no Centre National des Arts du Cirque (Cnac), de onde surgiram as companhias Le Nouveaux Nez, Cirque Ici, Que-cirque e Les Arts Sauts. Os debates na escola giravam em torno da questão do intérprete não apenas como atleta, mas também como artista. (WALLON, 2009, p. 39, grifo do autor)

Apesar de os processos históricos locais terem tomado rumos diferentes, o intercâmbio artístico e conceitual gerado por esse processo influenciou as produções locais, embora com embates e contradições. A mais importante delas é a utilização da palavra *novo* para o “novo circo”.

Gabriel Coelho Mendonça (2016) parte das ideias dos teóricos franceses¹⁵ que definiram esses conceitos dentro do contexto do circo europeu que se desenvolveu a partir da década de 1980.

¹⁵ Como Jean-Michel Guy, Christine Hamon-Siréjols, Corine Pencenat, Florine Graber, Gwénola David, Marine Maleval e Guy Aloucherie, os quais propõem definições do novo circo, que, dessa perspectiva, teria surgido na França, dentro do Centre National des Arts du Cirque (Cnac)

Especificamente na Europa, o desenvolvimento dos chamados *circo novo* e *circo contemporâneo* proporcionou uma grande produção de conteúdos. Nesse período, surgiram uma profusão de textos sobre estética, manuais técnicos, protocolos de segurança, documentários e obras literárias. O grande desenvolvimento e a qualificação progressiva das escolas de circo ampliaram sensivelmente a produção cultural circense. O número de espetáculos aumentou e o mercado cultural se diversificou. O movimento que deu nome ao circo contemporâneo se apoiou nas obras de escritores europeus contemporâneos¹⁶.

A importação da conceituação europeia tornou-se um problema, pois reflete a dificuldade de conceituar nosso fazer contemporâneo. A expressão *circo contemporâneo* passou a ser habitual no Brasil, mas não é um consenso. Matheus (2016) discute os “conceitos de representação” atrelados aos rótulos universais que surgiram para o circo no século XX, a maior parte deles associados a essa produção pós-escolas de circo, como “circo contemporâneo”, “circo tradicional” e “circo novo”, todos resultantes, para ele, de uma disputa de poderes e saberes entre seus atores históricos, o poder público e a mídia:

Os circenses sempre se aventuraram nas definições do que era o circo. E, no período abrangido por nosso trabalho, isso mostrou-se mais complexo e não muito fácil de ser alcançado. As interferências, transformações e interconexões dos modos de pensar e produzir o circo criaram diversos “subconceitos” para tentar compreender o que acontecia (e ainda acontece) no mundo do circo paulista e brasileiro. (MATHEUS, 2016, p. 121, grifo do autor)

Ermínia Silva participa desse debate colocando a necessidade de atualização permanente e contextualização dos conceitos.

Quando se trata de conceitos como circo e circo-teatro, há um certo “senso comum” de definições “prontas” ou com uma necessidade de urgência em definições como se quaisquer delas não fossem portadoras de história, de potências, de disputas de poderes e saberes. Nesse sentido, o debate que realizo em todas as minhas pesquisas e elaborações tem a intenção de trazer à tona a ideia de que conceitos como esses têm história, são compostos de multiplicidades, precisam ser analisados a partir de quem os inventa, como e quando são inventados, os diálogos que realizam com uma

(MENDONÇA, 2016, p. 25-27). O Cnac é uma instituição de formação em nível superior e pesquisa criada em 1985 pelo Ministério da Cultura e da Comunicação da França.

¹⁶ Alguns deles citados na nota anterior e outros como Philippe Goudard, Pierre Hivernat e Véronique Klein.

rede quase que infinita de intensas criações, invenções e disputas em cada um dos processos históricos. Mas não se pretende que feito tudo isso esgote-se o entendimento de um ou vários conceitos. (SILVA, 2015¹⁷ apud MATHEUS, 2016, p. 121)

Em 2015, produzi um texto chamado *O circo na contemporaneidade* (STOPPEL, 2015), no qual analiso algumas das ideias que considero atreladas ao sentido atual do termo. Percebe-se que alguns dos traços que definiram o formato do circo clássico, que se configurou na Europa no início do século XIX e é praticado até os dias de hoje, ficam vinculados a nossa memória como um fator comum que povoa o imaginário coletivo. A lona, o picadeiro, o nariz vermelho do palhaço e a coragem do trapezista são alguns dos elementos ou lugares-comuns com os quais se representa no imaginário coletivo a ideia de circo.

Na dissertação de Matheus (2016), o conceito de circo é analisado a partir do levantamento de reportagens da mídia impressa, da bibliografia existente e de entrevistas com pessoas que participaram do processo de constituição das primeiras escolas de circo da cidade de São Paulo. O autor apresenta as ideias de uma série de pesquisadores, como Maria Thereza Vargas, Mário Bolognesi, Verônica Tamaoki, Ermínia Silva e Alice Viveiros de Castro, e de artistas como Jairo Mattos e Alexandre Roit. Deste último, interessa a distinção entre atividade circense e artistas circenses:

O que é ser circense? Acho que é suficiente você se reconhecer circense e o seu entorno reconhecer isso em você. Nenhuma das duas isoladas atende ao ser circense. Se uma das coisas não acontecer, a coisa não funciona. Por mais que o que seja ser circense seja completamente dúvida. Vou usar um péssimo exemplo: o Monteiro, dando aula na Unicamp, era um circense, por mais que a gente o questionasse. O melhor exemplo que eu tenho: o cara que aprendeu a jogar 4 bolinhas e 3 claves e vai dar aula no meio da Amazônia em um lugar onde tem 450 habitantes, e assim se estabelece um circense no meio do Amazonas. (ROIT, 2015¹⁸ apud MATHEUS, 2016, p. 378)

¹⁷ SILVA, E. Family-Circus, Theater-Circus: It Is Theater in the Circus. In: BUENO, E. P.; CAMARGO, R. C. (Ed.). **Brazilian Theater, 1970-2010: Essays on History, Politics and Artistic Experimentation**. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2015. p. 126-140.

¹⁸ Entrevista concedida por Alexandre Roit ao autor.

Assim, Roit amplia o debate, dando substancial importância à ética dos protagonistas da atividade. De alguma maneira, os circenses, em sua atividade, poderiam transformar as definições dadas até o momento. Como discuti no artigo que mencionei acima,

Se, por um lado, os artistas de hoje buscam outros cânones que não os do circo clássico, isso não quer dizer que se afastem dos elementos que o compõem. Essa característica torna ainda mais difícil delimitar os conceitos em torno da palavra *circo*. Podemos dizer que existem hoje tantos estilos de circo quantos artistas em cena. (STOPPEL, 2015, p. 13)

É preciso revisitar e atualizar os conceitos tanto na pesquisa teórica como na vida profissional, no desenvolvimento artístico e no âmbito sociopolítico. O debate sobre circo não é novo nem pequeno, mas, sem pretender uma retrospectiva no tema, posso afirmar que o surgimento de escolas de circo e formações de diversos tipos fomentou a criação de conceitos e produção bibliográfica com muita ênfase.

Na viagem de campo que realizei em 2016, pude visitar a Académie Fratellini¹⁹, o centro Hors les Murs²⁰ e a Ésac²¹. Esses contatos me ajudaram a ver o aumento de bibliotecas e centros de documentação sobre circo que podem ser visitados, a quantidade de materiais que se encontram disponíveis em meios digitais, o aumento das produções circenses e, com elas, o incremento da crítica de circo.

Muitas iniciativas tentam dar conta desse debate, seja em fóruns organizados em festivais e congressos universitários ou a partir de empreendimentos da classe artística. Na minha atividade, o debate se estende desde 2016 no Circo Diverso²², movimento do qual faço parte.

¹⁹ Fundada em 1985, a Académie Fratellini é uma escola de circo de nível universitário. Lá, foi possível assistir a aulas e a um espetáculo de alunos, bem como fazer pesquisa na biblioteca.

²⁰ Nesse centro, já mencionado na Introdução deste trabalho, pude fazer uma pesquisa bibliográfica.

²¹ Ésac é a Escola Superior de Artes do Circo de Bruxelas. É uma instituição de ensino superior regida pelo conselho das escolas de arte dentro da universidade. A escola me ofereceu 15 dias como visitante, nos quais pude ver aulas, ensaios e processos de criação, fazer pesquisa na biblioteca e assistir a dois espetáculos, um do segundo ano da escola e outro de formatura do terceiro ano.

²² O Movimento Circo Diverso surgiu no início de 2016 da união de profissionais do circo que atuam individualmente ou em coletivos. São artistas, diretores, técnicos, produtores, pesquisadores e professores de circo que, independentemente de sua linhagem genealógica – quer tenham adquirido seus conhecimentos em escolas de circo ou em outros meios de formação –, reuniram-se em torno do objetivo comum de promover o reconhecimento da diversidade circense junto às esferas pública e

Nesta dissertação, para refletir sobre a formação de artistas em escolas de circo, apoio-me na já referida conferência de Jean-Michel Guy, na qual ele aborda de maneira central essa temática. Esse texto chegou a mim diretamente pelas mãos do autor, com quem pude compartilhar, entre 2016 e 2017, três importantes encontros, cuja continuidade das conversas se deu por correspondência digital, e assim recebi do autor esse material.

O contexto da formação em circo que Guy discute nessa conferência é, sem dúvida, predominantemente europeu e especialmente francês, mas a reflexão do autor é centrada em questões que dizem respeito ao circo e à arte como manifestações da humanidade, dialogando, nesse sentido, com os questionamentos sobre o fazer artístico que discuto neste trabalho.

1.2 Motivações para uma criação investigativa

1.2.1 O circo e a pesquisa enquanto fazer coletivo

Como acredito ter mostrado até aqui, minha atuação no circo parte de uma formação artística rizomática e, parafraseando Ermínia Silva, também polissêmica e polifônica, mas a característica permanente de meu trabalho no circo é o fazer coletivo. Até hoje, na minha área, só foi possível produzir a partir da articulação de pessoas, de trabalhos colaborativos e da associação de diferentes conhecimentos. O fazer circense é, de fato, um fazer coletivo. Nos espetáculos de grande porte, isso é evidente, como acontece com qualquer outra linguagem das artes da cena.

Em todas as artes presenciais, na situação da apresentação artística, o ato acontece quando há um outro, um espectador que dialoga com o intérprete, mas, quando se trata especificamente de um trabalho com risco, a presença de um outro é um protocolo de segurança.

Na minha experiência como trapezista, verifico que sempre escolhi que a prática do trapézio em balanço acontecesse em momentos e lugares nos quais houvesse ao menos uma outra pessoa minimamente informada sobre minha prática

autônoma e suas implicações de risco, controladas, naturalmente, por procedimentos seguros. A responsabilidade do risco de acidentes tange, assim, ao praticante e ao público, o que significa dizer que se trata de uma responsabilidade diante de terceiros.

Por outro lado, para além das questões práticas inerentes à segurança, a luta de um artista circense pela sobrevivência na cena não é a mesma que a de um naufrago no meio do oceano. O artista precisa de uma testemunha para validar seu feito: “O silêncio que cerca a apresentação dos trapezistas no momento das manobras mais perigosas indica a expectativa inconfessada do acidente [...]. Os aplausos que a seguir ressoam para saudar a vitória sobre a morte traduzem o alívio.” (LE BRETON, 2007, p. 131).

Marina Guzzo (2009)²³ comenta essa passagem de texto falando da incerteza como uma presença inerente à cena de risco e, com ela, os suspiros do público durante a performance. Os aplausos e o silêncio poderiam ser lidos como uma resposta à presença da incerteza e da possibilidade de um desfecho seguro ou acidental (trágico)²⁴.

Discutirei a presença desses “outros” na cena circense ao longo deste trabalho, quando apresentar a relação com o treinador, o técnico de segurança (o anjo)²⁵, os colaboradores da pesquisa, os colegas de trabalho e, em especial, o público.

Também minha busca por um diálogo entre a prática e a pesquisa teórica em artes dentro do contexto acadêmico vem da necessidade de um fazer coletivo. É fato que as condições que o espaço da universidade oferece para esse fazer são limitadas, já que, além de não dispor de equipamentos adequados às exigentes necessidades técnicas do circo, tem ainda poucos artistas-pesquisadores com produção de conhecimento no trânsito prático-teórico nas especificidades do próprio circo. Os grupos de pesquisa acadêmica que se dão a conhecer no âmbito do circo têm se concentrado em produções teóricas ou pedagógicas.

²³ Marina Guzzo é artista e pesquisadora das artes do corpo. Atualmente, é professora da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), *campus* Baixada Santista.

²⁴ Bauke Lievens (2015) descreve a trajetória do intérprete que, na cena circense, trava uma batalha contra as grandes forças da natureza (como a gravidade) sabendo que não vai vencer, mas, sim, apenas resistir e não perder. O circo promete a tragédia e mostra a tentativa do homem circense de escapar dela. Para a autora, isso torna o artista de circo um herói trágico.

²⁵ Chamo de *anjo* a pessoa que faz a segurança na lonja do trapézio em balanço, que muitas vezes contracenam com o ator e, não raro, monta alguns equipamentos.

Assim, tenho vivido atualizações importantes no encontro com o grupo Prática como Pesquisa: Processos de Produção da Cena Contemporânea, coordenado pelas professoras doutoras Silvia Maria Geraldi, Marisa Lambert e Ana Maria R. Costas (Ana Terra), o qual integro com os colegas Hariane Georg, Luis F. Bongiovani Martins, Fernanda Pimenta, Helena Cardoso, Suzana Bayona, Geraldo Rodrigues, Elias Pintanel, José Teixeira dos Santos Filho, Elisa Abrão, Ana Carolina Araújo, Nicole Blach e Marília Mattos²⁶.

Compartilhar práticas coletivas me permitiu encontrar diferentes propostas, apresentadas por colegas, em diferentes etapas do meu processo. Na prática, observa-se como o universo imaginário é contaminado durante o processo criativo. Seria possível dizer que diferentes tipos de proposta podem dialogar de alguma maneira com meu tema.

Nos exercícios práticos, experimentei procedimentos que provavelmente não teriam surgido nos ensaios específicos do meu trabalho. Transitar em estado de disponibilidade frente à criação é parte de um treinamento artístico. A prática coletiva também é um movimento alegre e positivo ao qual pude me entregar com prazer e curiosidade.

A bibliografia trabalhada no grupo se constituiu de forma extremamente instigante. No artigo de Isabelle Ginot (2010, p. 1), pude reconhecer que:

Desde os anos 1970, os métodos somáticos, ou *somatics*, tal como definidos por Thomas Hanna (1995), vêm sendo progressivamente integrados à comunidade artística [...]. Essas práticas reconhecem a unidade corpo-mente e usam, simultaneamente, a observação objetiva e a interpretação subjetiva da experiência como métodos de construção do conhecimento.

Tomado como objeto de estudo, o processo de criação ensejou uma ávida busca de reconhecimento em teorias científicas que pudessem validar minha pesquisa e, ao mesmo tempo, levou-me a reconhecer o caráter individual de minha experiência, que, neste trabalho, tem o valor específico da matéria criativa. A partir de práticas e conteúdos trabalhados no já referido grupo, experimentei procedimentos que poderiam nortear uma criação sem visar a resultados estéticos predeterminados.

²⁶ Alguns dos colegas já concluíram seus trabalhos acadêmicos e outros são novos integrantes do grupo de pesquisa.

1.2.2 Questionamentos artísticos

À luz dos 20 meses desta empreitada, observo que, se o motor desta grande aventura foi uma angústia criadora, uma necessidade de revisitar meu fazer, é agora fundamental considerar que, em larga medida, minha atividade profissional esteve inserida no mercado cultural e necessariamente respondeu a padrões mais ou menos predeterminados do ponto de vista estético.

O diálogo com artistas e pensadores contemporâneos me levou ao encontro de outros indivíduos comprometidos com o fazer circense, como é o caso de Bauke Lievens. Ela inicia seu texto dizendo que o impulso que a levou a escrever a já referida série de cartas surgiu da insatisfação que experimentou como espectadora pela falta de performances surpreendentes, multifacetadas ou artisticamente inovadoras no circo, e também pela falta de uma linguagem comum e de referências compartilhadas, algo que experimenta no trabalho como dramaturga junto aos *performers* (LIEVENS, 2015).

Embora suas motivações e angústias não tenham emergido do mesmo lugar que as minhas, seu questionamento foi extremamente válido para mim. Certamente, sua carta aberta sugere o diálogo e faz uma provocação aos artistas. Para isso, ela propõe a troca de correspondência e promete realizar encontros que discutirão diferentes tópicos abordados nessa e nas futuras cartas.

Analiso aqui o primeiro trecho da primeira *Carta Aberta ao Circo*:

Na maior parte de sua história, o Circo ocupou-se quase inteiramente com a habilidade e a técnica, portanto, com a forma. Isso não significa que não tivesse conteúdo: no Circo tradicional, o domínio das técnicas fisicamente exigentes, perigosas, e a domesticação de animais selvagens podem ser vistas como expressões de uma crença na supremacia da humanidade sobre a natureza e sobre as forças naturais, tais como a gravidade. Essa grande ênfase na habilidade mostrou, e até ajudou a propagar, uma imagem contemporânea do homem inspirada numa crença das “grandes histórias” da época – narrativas culturais como a ideia de progresso que surgiu a partir do Iluminismo e tornou-se tão influente na era moderna que se estendeu do século XIX até o início do século XX. O Circo tradicional também nasceu durante a Revolução Industrial, em um momento de rápida urbanização e no meio de um *boom* repentino de entretenimento que

procurava agradar um público formado pela classe trabalhadora que crescia rapidamente. [...] Moldadas dessa maneira pelo comércio e pela cultura, as formas do Circo tradicional não eram inocentes, nem tampouco desprovidas de conteúdo. Elas funcionavam como um quadro reforçando uma maneira particular de ver e experimentar o mundo. (LIEVENS, 2016, grifos da autora)

Lievens (2015) associa *circo* e *circo tradicional* à ideia de um homem que acredita na sua supremacia frente à natureza e expressa os valores do mundo moderno. Expõe a concepção de um circo relacionado com a habilidade e a técnica, portanto, com a forma. Um circo que expõe a crença da supremacia da humanidade sobre a natureza e sobre forças naturais tais como a gravidade.

Essa é também uma crença nas “grandes histórias” daquela época, nas suas narrativas culturais e na ideia de progresso. Nesse contexto, o circo associa-se à noção de entretenimento, respondendo ao crescimento do mercado cultural, cujo público crescente é formado pela classe trabalhadora.

Essa análise me leva a fazer alguns questionamentos: em que medida eu não estaria me submetendo a parâmetros ditados pela lógica da superação e da proeza em treinamentos, práticas e abordagens estéticas? Qual tem sido a influência das formas em minha atividade artística?

1.2.3 O trânsito entre a teoria e a minha prática como pesquisadora

O binômio modernidade-pós-modernidade articula-se com os conteúdos que apresentou Renato Ferracini acerca dos filósofos da diferença²⁷ e a relação com o pensamento de Espinosa. Esse contato alcançou a pluralidade de desejos de atualização que estava no meu projeto de pesquisa inicial. Surge, então, a interrogação de que, talvez, meus processos de criação estivessem pautados numa ótica “cartesiana”.

De um certo prisma, a objetividade do treinamento circense regular e repetitivo pode obedecer à forte influência do pensamento cartesiano, que na nossa formação (ocidental) fomenta a repetição de práticas numa abordagem mecanicista

²⁷ Os filósofos da diferença estudados na disciplina Tópicos Especiais em Atuação – Corpo-em-arte e Práticas Cartográficas, com base em textos de Deleuze e Guattari e mediados pelo professor Renato Ferracini, colocam em primeira instância um questionamento do paradigma cartesiano em confronto com um pensamento diametralmente oposto, a que se chama de *filosofia da diferença*.

a partir da qual apenas reproduzimos resultados objetivos. As ideias que se confrontam com o pensamento cartesiano provocaram instabilidade. A intertextualidade entre o espírito investigativo e a prática artística provocou deslocamentos. A reverberação desses conteúdos teóricos moveu o corpo para outros apoios e gerou questões sobre o próprio fazer: o treinamento circense como uma visão objetiva contraposta à subjetividade, na qual o resultado não seria previsível, mas mutante. Experimentei um novo olhar para meu fazer cotidiano, no circo e fora dele.

Sintetizando o pensamento de Baruch Espinosa (1992), diz Renato Ferracini no prólogo do livro de Bortoleto, Barragán e Silva (2016):

a definição de corpo é a de um conjunto de partes que, em sua relação, definem aquele corpo. Em última instância, um corpo é definido pela relação de suas partes em composição, e não pela identidade ou função de seu conjunto. Assim, um corpo sempre propõe um processo de composição em ato desse mesmo corpo, em uma criação dele mesmo. [...] Mas o mais importante em Espinosa (1992) é que nesse processo de composição-corpo existiria, ou deveria existir, uma ética de intensificação qualitativa e aumentativa de potência, na qual as partes envolvidas na composição ampliam sua capacidade de ação no mundo. O pensador da imanência nos propõe um *ethos*, uma postura, uma ética na qual nos encontramos, nas relações e no plano concreto da experiência, buscássemos uma ampliação de potência de todas as partes envolvidas. [...] Ou seja, a capacidade de afetar e ser afetado. A esse processo de composição em ato, de um corpo que amplia a sua capacidade de ação das partes envolvidas no mundo, Espinosa (1992) dá o nome de alegria. (FERRACINI, 2016)

Dessa perspectiva, experimentei dar atenção às relações com o todo, com as pessoas e com meus elementos de trabalho, no que diz respeito à ideia de alegria positiva. Uma reflexão sobre a ideia de linhas molares, linhas de fluxo, estratificações e sedimentações temporárias, oriundas da leitura de Espinosa, levou-me a perceber que certos elementos de uma longa trajetória vivida no picadeiro poderiam estar atuando como estratificações molares: as fórmulas para provocar fascinação, encantamento. O arquétipo da mulher dos ares, a ilusão do voo, a busca do impossível no ser humano, o estigma da mulher trapezista que deseja não ser vista, necessariamente, como a mulher trapezista.

O próprio trabalho de ensaio e a preparação sugeriram distintas necessidades. O tipo de aquecimento tornou-se diferente. Precisei aquecer a

respiração e soltar a voz antes de subir no trapézio, pois percebi que precisava preparar a presença de um corpo que reconhecesse sua integridade na experiência. Passei a transformar o treinamento – a atividade rotineira – numa vivência. Tentei me aproximar das sensações que experimento durante os voos e busquei uma relação maior com o mundo afora. Com o que se vê ou quem eu vejo. O que posso ver durante as fases do balanço?

Pensei na queda como um desejo, um movimento alegre, uma ação libertadora que atravessasse os resquícios de sedimentações muito antigas e endurecidas. Surgiram novas perguntas: afinal, o que um trapezista treina? É possível se livrar dos padrões assertivos da técnica? Se não é, como ultrapassar o gesto padronizado?²⁸ A pergunta *por que fazer?* encontra seu lugar nesse movimento alegre e positivo.

Este trabalho me oferece a possibilidade de realizar uma pesquisa artística capaz de escapar da ideia de finalidade ou função dentro do espetáculo e de explorar a criação, apoiada na ideia de expectativa, num processo dialético e fluido que conjugue a teoria e a prática.

Nesse sentido, este trabalho está inacabado, já que continua em construção. Por um lado, porque propõe uma composição em ato, uma mudança de ponto de vista, e não de status (em construção, acabado, em processo etc.). Por outro, porque foi preciso fazer uma pausa de ordem prática que permitisse incluir os relatos do processo nesta dissertação.

²⁸ Nesse caso, estou associando a noção de *técnica* a repertório, movimentos padronizados e condicionamento específico do gesto, noção esta que é ampliada em Mario de Andrade (1975). Os conceitos de *ofício* e *técnica* serão desenvolvidos no Capítulo 2.

Capítulo 2

Como fazer?

O circo e suas especificidades

Ao falar de circo neste capítulo, o recorte que faço é sobre o fazer artístico, o circo como espetáculo e a produção de linguagem. No decurso dos estudos que deram origem a esta pesquisa, entrei em contato com o texto de Mário de Andrade, *O artista e o artesão*, escrito em 1895, no qual ele trata de artesanato, técnica e obra de arte para entender a formação de um artista.

De início, o autor distingue *arte* de *artesanato*:

A arte na realidade não se aprende. Existe, certo, dentro da arte, um elemento, o material, que é necessário pôr em ação, mover, pra que a obra de arte se faça. O som em suas múltiplas maneiras de se manifestar, a cor, a pedra, o lápis, o papel, a tela, a espátula, são o material de arte que o ensinamento facilita muito a pôr em ação. Mas nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato. Pelo menos naquilo que se aprende. Afirmemos, sem discutir por enquanto, que todo o artista tem de ser ao mesmo tempo artesão. Isso me parece incontestável e, na realidade, se perscrutamos a existência de qualquer grande pintor, escultor, desenhista ou músico, encontramos sempre, por detrás do artista, o artesão. (ANDRADE, 1975, p. 1)

Observo que, no circo, adquire-se o artesanato na construção de um conhecimento que se dá tanto na transmissão de mestre para discípulo como na prática do ofício. Entendo, ainda, que certas características da linguagem circense parecem sugerir que, para se expressar nessa linguagem, o domínio de certas habilidades é imprescindível²⁹.

²⁹ Seria difícil imaginar um trapezista voar numa grande altura sem uma preparação anterior ou desenvolver alguma rotina ou coreografia sem ao menos ter uma vivência razoável no aparelho.

A preparação do corpo

Conectar os centros e procurar o equilíbrio

Equilibrar-se começa sobre o apoio

Frequentemente, o apoio são os pés

Os pés suportam o peso do corpo

O peso e a organização do peso no espaço geram o equilíbrio e o desequilíbrio

O homem busca o equilíbrio, o artista se coloca em desequilíbrio

A relação da vista com o espaço se conecta com o sentido do equilíbrio

Como é equilibrar-se sem ver?

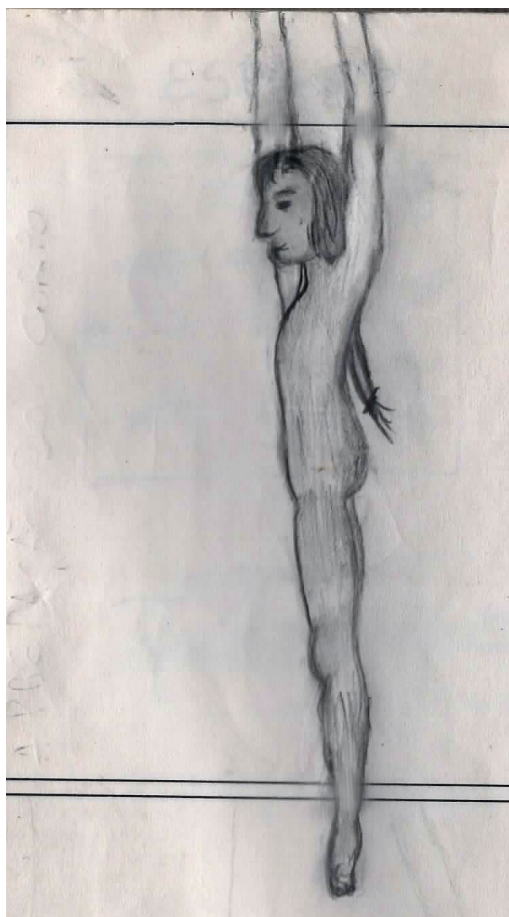


Figura 1 – O corpo
Fonte: registro do caderno de campo.

No circo, existem categorizações para as habilidades circenses, e um conjunto de habilidades configura uma modalidade³⁰. Um acrobata aéreo, por exemplo, tem domínio do seu corpo e consegue evoluir em figuras e sequências num aparelho que o deixa distante do solo ou em pouco contato com ele.

Tanto nos programas de apresentação dos circos como no ensino das escolas as modalidades se dividem entre a arte equestre, a doma, a manipulação de objetos (antigamente chamada de *malabarismos*), as acrobacias, os equilíbrios, as técnicas aéreas, o ilusionismo e a palhaçaria. Essas modalidades, por sua vez, podem se combinar entre elas, assim como se observa nas acrobacias que acontecem no ar em aparelhos como a bascula, a maca russa, o quadrante, o trapézio de voos e muitos outros. Fazer malabarismos sobre o arame ou dar um salto mortal sobre o cavalo são, por exemplo, combinações usuais.

Entretanto, assim como essas modalidades conhecidas são nomeadas e classificadas, poderiam ser criadas outras. Observa-se que é difícil distinguir as habilidades de acordo com as modalidades, pois, apesar de cada modalidade ter características e exigências particulares, esses limites não são rígidos. *La maîtrise personnel* ou a habilidade pessoal será sempre de natureza muito distinta e, mesmo considerando as diferentes classificações possíveis de encontrar dentro das artes do circo, novas especialidades ou *expertises* sempre poderão aparecer.

Os pés 1

Meus pés estão duros de tanto andar dentro dos sapatos. Meus pés estão dormidos... preciso acordar meus pés.

Encontrei Isabelle Brisset, aramista e professora de equilíbrios, na Académie Fratellini. Ela me deu de presente um exercício para os pés. Se trata de

³⁰ Verônica Tamaoki, em entrevista a Matheus (2016), discute os termos *modalidade* e *técnica* e utiliza no lugar destes *artes do circo*: “O circo deve ser uma coisa do inusitado. Acho que essa é uma palavra de circo. Quais são as artes do circo? É uma coisa que o mundo inteiro está discutindo. A gente trabalhou aqui na busca da definição... Temos a Alice, temos vários jovens pesquisadores. Houve muita briga. Chegamos a 5 artes. A gente tem que tomar cuidado para não ficar falando de técnicas, modalidades. Quando fui para os Estados Unidos, a curadora me disse que o grande esforço dela era mostrar o circo como obra de arte – ‘aqui a gente é entretenimento’, disse.” (p. 107, grifo do autor).

mover os dedos dos pés com independência. É comum que isso não seja possível, então é preciso usar as mãos para despertar os neuropropetores. Tocar suavemente com os dedos das mãos o dedo que preciso mover ajuda a perceber o lugar para onde é necessário dirigir o impulso do movimento. Pouco a pouco, os dedos obedecem. Levantar os dedões dos dois pés e manter os outros dedos do pé bem apoiados no chão. Inverter a sequência. Depois, tentar mexer os dedos dos pés dois a dois e, logo, um a um. Retomar o contato com o solo e a consciência desse apoio.

E se eu colocar o meu centro de atenção nos dedos dos pés? O que muda no meu corpo, na minha movimentação?

Os pés 2

Ana Maria Amaral me apresentou o exercício de dar as mãos aos pés – massagear a sola dos pés e abrir, com as mãos, o espaço entre o metatarso e os dedos dos pés: 1. entrelaçar completamente os dedos da mão esquerda aos dedos do pé direito até que eles possam se movimentar livremente; 2. realizar uma extensão com o pé a partir de seus dedos e, ao mesmo tempo, tracionar os dedos do pé, com a mão, em sentido oposto (flexão dos pés). Sustentar por uma respiração completa; 3. tirar os dedos da mão do entrelaçamento com os dedos do pé de uma vez, com um impulso para fora. Inverter o lado. Esse exercício me ajudou com as câibras frequentes no arco dos meus pés.

Os pés 3

Na ioga, os pés “se dão a mão” – ou melhor, os pés “se dão os pés”. A partir da posição sentada, é possível, com a ajuda das mãos, entrelaçar os dedos dos dois pés. Experimentei imediatamente a sensação de estar dentro de um circuito fechado de energia, como se o corpo concentrasse uma energia física que flui dentro dele. Sempre que fiz o exercício, conectada à respiração, tive essa sensação.

A determinação das habilidades que se deve adquirir para se ter o ofício circense será distinta para cada sujeito. Por um lado, porque não existem padrões delimitados que definam se uma habilidade faz parte ou não

de uma modalidade determinada, por outro, porque a diversidade da linguagem sugere permanentes invenções ou recriações. Um artista que tenha grandes habilidades na contorção poderá se desenvolver, por exemplo, no trapézio, favorecendo a utilização de movimentos de extrema flexibilidade, enquanto um outro trapezista poderá se utilizar de movimentos que exijam mais força ou dinamismo.

Ser o homem faquir que deita sobre vidros e come vidros pode ser a habilidade de um circense. Ser expelido por um canhão, como no número do homem-bala, também é uma especialidade. Equilibrar-se sobre uma estrutura de estabilidade aparentemente frágil, montada diante dos olhos do espectador com sarrafos engrenados do modo como castores constroem seus diques, e realizar uma figura de equilíbrio no topo dessa estrutura a 6 m de altura é uma habilidade circense³¹.

Costumo dizer que o artista de circo vive do seu truque. Um trapezista de voos que é segundo volante³² pode passar a vida inteira ganhando salário por seu duplo salto mortal estendido³³. Um malabarista pode ser lembrado por ser o homem que faz cinco bolas rebotarem no chão enquanto provocam uma determinada melodia, ou, sem ir muito longe, uma aerealista³⁴ pode ter um excelente giro de nuca, e esse pode ser o grande trunfo da sua apresentação. O truque, em todos esses casos, é uma especialidade do ofício.

Identifico-me com a definição de Alice Viveiros de Castro, que afirma que o “circo é a arte do insólito, do inesperado, do surpreendente. [...] O circo é a arte do diverso. Tudo cabe debaixo de uma lona, tudo pode entrar na roda mágica do picadeiro” (CASTRO, 2005³⁵ apud MATHEUS, 2016, p. 128). Nesse sentido, o circo se caracteriza por excelência como a arte da

³¹ Assim faz Johann Le Guillerm, criador do Cirque ici, no seu espetáculo *L'alchimiste*, disponível em <<https://youtu.be/OSftcUxFt5U->>. Acesso em: 20 jun. 2017.

³² No trapézio de voos, as trupes têm um (ou mais) portô, também chamado de *forte* ou *aparador*, e um grupo de volantes. Entre os trapezistas volantes, o que faz os truques de maior dificuldade é o primeiro volante, logo o que segue na escala técnica é o segundo volante.

³³ Meu amigo Claudio Valdemar, trapezista de voos, o rei do duplo estendido, vive dele até hoje. Começou aos 9 anos de idade, hoje tem 51.

³⁴ Aerealista é o artista que trabalha com aparelhos aéreos como trapézios, liras, faixas, bambus, cordas lisas ou indianas e vários outros com ou sem nome específico.

³⁵ CASTRO, A. V. de. **O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Ed. Família Bastos, 2005.

diversidade, primando pelo exótico, pelo novidadeiro, pelo surpreendente e pela expectativa de fazer surgir uma nova habilidade ou mesmo pela reinvenção de uma antiga, o que me leva a pensar na possibilidade de que surjam novas modalidades ou que o termo *modalidades* possa ser questionado.

Lembro-me de uma trapezista que vi com meu pai e minha irmã mais velha no grande estádio Luna Park quando eu tinha dez anos. Era o espetáculo do Circo de Moscú, em Buenos Aires. Meu pai sempre me levava. Ela era magrinha, clarinha e usava collant branco com aplicação de três quartos de saia de balé. Fazia equilíbrios no topo da lona e lá do alto chamava a sua pomba branca para se equilibrar com ela. Depois, descia para o seu balanço no trapézio e, para finalizar, realizava seu truque máximo, balançar suspensa apenas por um calcanhar. A pomba voltava e elas saíam juntas.

Em geral, os artistas circenses conhecem mais de uma modalidade, mas, de forma mais ampla, minha experiência me faz pensar que o ofício do circense parece se sustentar numa apropriação técnica muito apurada no trabalho com um determinado objeto ou material, ou com o próprio corpo, com o próprio corpo em relação a um outro, com ou sem aparelhos, construções, objetos ou materiais.

Nesse processo, o corpo ganha habilidades muito específicas que permitem realizar ações incomuns, inusitadas ou arriscadas. Esse corpo se constrói e, para isso, sofre adaptações, às vezes lesões, mas, ainda assim, treinado para um determinado fim, deixa de ser um simples corpo humano e se manifesta como sobre-humano. O fato de o corpo se mostrar como um corpo extraordinário, heroico e com poderes sobrenaturais não quer dizer que ele realmente o seja, mas, sim, que assim se mostra.

Em 1938, na aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal (UDF), Andrade ensaiou:

O artesanato é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume no artesanato. O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social. (ANDRADE, 2012, p. 4)

Para o autor, a técnica é uma maneira única que cada artista tem de manifestar seus conhecimentos. É possível dizer que a técnica, para ele, evidencia-se no modo como cada artista se expressa. A origem da palavra *técnica* está no substantivo *theknè*, que os gregos utilizavam para designar arte e habilidade. Para eles, a técnica seria um conjunto de processos de uma arte, maneira ou habilidade especial de executar ou fazer algo. Essa palavra é associada à sua raiz grega, *tékhne*. Produzir, em grego, é *tíkto*. A raiz *tec* desse verbo é comum à palavra *tékhne*, que não significa exatamente nem arte nem artesanato, mas um deixar-aparecer algo como isso ou aquilo, dessa ou daquela maneira, no âmbito do que já está em vigor. Os gregos pensam a *tékhne*, o produzir, a partir do deixar-aparecer.

A palavra *técnica* é usada no circo, no teatro, na dança, nas artes plásticas, na música, no cinema, na performance e nas artes vivas em geral para identificar sistemas de conhecimentos sobre determinadas práticas. Do mesmo modo, no circo, as modalidades muitas vezes são nomeadas como técnicas. Utilizo-me aqui de algumas relações entre modalidade e técnica para observar algumas especificidades do circo.

Existem muitas formas possíveis de definir o que é uma modalidade aérea de circo. Consideramos uma modalidade aérea qualquer prática circense em que o artista (ou praticante) utiliza aparelhos específicos suspensos (por corda, cabo de aço, roldanas, faixas, guinchos, dentre outros recursos), de modo que seus truques, figuras, quedas, movimentos, travas e acrobacias aconteçam sem o contato direto ou duradouro com o solo. (BORTOLETO; CALÇA, 2007)

O trapézio fixo e o trapézio em balanço são modalidades aéreas com técnicas diferentes e ensinadas por mestres distintos. Na escola de circo, aprendi com um mestre trapezista de família circense que mantém a vida itinerante do circo. Ele me ensinou a técnica do trapézio de voos, norteadas pela ideologia da superação, da coragem e do *glamour*. No Canadá, com André Simard, aprendi a técnica de trapézio em balanço, a partir do que eu chamaria de uma ideologia da eficiência.

O conhecimento corporal do artista circense é impactado por questões culturais, sociais, estéticas e artísticas, e o corpo circense é atravessado por diferentes concepções: antropológicas e sociológicas, técnicas e científicas, artísticas e mercadológicas. Assim como na ciência e na arte, os objetivos de cada ensinamento nas práticas circenses têm bases em crenças ou posturas frente ao mundo.

Durante a fase de aprendizagem, a prática requer um treinador:

o acrobata aprende desde muito cedo a mover seu corpo de uma maneira específica e precisa conhecer o processo do movimento, observar a forma como é feito por diferentes pessoas para que possa, enfim, conseguir encontrar sua própria forma de execução da acrobacia. (GUZZO, 2009, p. 27)

A técnica se desenvolve por meio da orientação sobre erros e acertos. Os conceitos de *erro* e *acerto* tomam diversos significados, pois dependem do saber que transferem os mestres. Cada mestre traz consigo um conhecimento e uma ética, e seus ensinamentos se sustentam em ideologias. O artista aprendiz conjuga, então, sua experiência atualizada no confronto com o saber do mestre.

Já falei do artesanato como um fazer ensinável. Além dele, Andrade (2012) ainda define que a feitura das obras de arte é composta de mais duas diferentes manifestações: a virtude e o talento individual. A virtuosidade do artista criador seria, para o autor, o conhecimento e a prática das diversas técnicas históricas da arte – enfim, o conhecimento das técnicas tradicionais, que também é ensinável.

Este aspecto da técnica, que é, por exemplo, conhecer como os Assírios, os Gregos, Miguel Angelo ou Rodin resolveram a reprodução do cabelo na pedra ou no mármore, que é conhecer a distribuição das luzes e das sombras, dos tons frios e quentes, ou a maneira diversa de pincelar de um Rafael, de um Duerer, de um El Greco ou de um Cézanne; que é ainda conhecer a evolução histórica da cadência de dominante desde os primeiros tonalistas até os nossos dias: este aspecto da técnica a que chamei de “virtuosidade” é também ensinável e muito útil. Não me parece imprescindível, porém, como toda virtuosidade, apresenta grandes perigos. Não só porque pode levar o artista a um tradicionalismo técnico, meramente imitativo, em que o tradicionalismo perde suas virtudes sociais para se tornar simplesmente “passadismo” ou, se quiserem, “academismo”; porque pode tornar o artista uma vítima de suas próprias habilidades, um “virtuoso” na pior significação da palavra, isto é, um indivíduo que nem sequer chega ao princípio estético, sempre respeitável, da arte pela arte, mas que se compraz em meros malabarismos de habilidades pessoais, entregue à sensualidade do aplauso ignaro. (ANDRADE, 2012, p. 6, grifos do autor)

A impronta própria, a solução pessoal do artista no fazer da obra de arte, que Andrade (2012) chama de *talento*, seria, entre todas as dimensões da técnica, a mais sutil, a mais trágica, porque é, ao mesmo tempo, imprescindível e não ensinável. O que o autor define como talento poderia, então, ser observado como o aporte de cada artista, aquilo que permeia as escolhas de cada indivíduo e o coloca como portador de um discurso.

Existem muitas abordagens possíveis, mas aqui eu gostaria de sugerir uma compreensão do Circo como uma forma na qual o corpo virtuoso é fundamental. [...] O que o corpo de Circo faz no picadeiro não é sem sentido; suas ações fazem sempre parte de uma tentativa de superar algum limite físico. O corpo circense constantemente empurra os limites do possível e incessantemente desloca as metas de suas ações físicas de tal forma que ele nunca alcance essas metas e limites: eles estão sempre se movendo para ficar simplesmente fora de alcance. (LIEVENS, 2016)

As ideias de superação e de heroísmo permeiam as práticas de circo. Ser uma mulher trapezista fazia com que eu me sentisse forte e segura de mim, não porque não sentisse medo, adrenalina ou excitação na hora do truque, mas porque havia aprendido a conviver com isso.

Mas o que a técnica esconde na virtuosidade da proeza?

O que é expresso através das formas do Circo não é a velha visão da maestria, mas uma compreensão da ação humana que é fundamentalmente trágica. O virtuosismo nada mais é do que o ser humano em vão se esforçando “no trabalho”. O que aparece no picadeiro é uma batalha com um adversário invisível (as diferentes forças da natureza), em que o objetivo não é vencer, mas resistir e não perder. O Circo é ao mesmo tempo a promessa de tragédia e a tentativa de escapar dela. Isso torna o artista de Circo um herói trágico. (LIEVENS, 2016, grifo da autora)

No dia 13 de maio de 2016, no Le Monfort théâtre, em Paris, durante a viagem de campo que realizei dentro das atividades desta pesquisa, tive oportunidade de assistir ao espetáculo *Le vide*, do francês Fragan Gehlker. Esse espetáculo poderia ser uma metáfora do mito de Sísifo, que relata o absurdo da vida por meio da personagem que carrega uma enorme pedra até o topo da montanha e a vê rolar montanha abaixo até o ponto de partida, onde novamente é recommençado o esforço da subida, incessantemente. Assim, *Le vide* dialoga diretamente com a afirmação de Lievens sobre a condição do herói trágico do artista de circo.

Nesse sentido, parece mostrar também que a tentativa de superação dos limites, e, muitas vezes, dos limites da natureza, expõe a fragilidade humana mais do que a sua fortaleza. A relação que se estabelece entre a condição humana e a sujeição ao inevitável destino da luta incessante traz à luz o caráter dominante da técnica e do aparelho sobre o homem. Em *Le vide*, nota-se como a própria técnica pode ter um poder libertador no momento em que ela se configura como um modo de se relacionar com o mundo – no caso do espetáculo, com o homem e a corda.

Lievens traz o pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben para discutir a relação entre os homens e os objetos: “Podemos também considerar a relação do corpo virtuoso com os objetos externos a ele, sejam eles adereços ou peças de aparelho (um trapézio, um balanço, uma bola de malabarismo) ou os corpos de outros artistas.” (AGAMBEN, 2009³⁶ apud LIEVENS, 2016).

³⁶ AGAMBEN, G. **O que é um aparelho**. Stanford: Stanford University Press, 2009.

A autora fala sobre um ensaio de 2009 do filósofo que propõe uma distinção dos seres em dois grandes grupos: “de um lado, os seres (ou substâncias) que vivem e, do outro lado, os aparelhos nos quais os seres vivos são incessantemente capturados” (AGAMBEN, 2009 apud LIEVENS, 2016). Associada ao trabalho do filósofo Michel Foucault, a compreensão de um aparelho engloba, “literalmente, qualquer coisa que tenha de alguma forma a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou proteger os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009 apud LIEVENS, 2016), além de a “própria linguagem, telefones celulares, cigarros, caneta e computadores.” (LIEVENS, 2016).

Em que medida a filiação a uma técnica e a relação com o trapézio estariam dominando de maneira subjacente minha prática artística?

2.1 O ofício de trapezista

A possibilidade de exercer esse ofício me permitiu aprender saberes e fazeres que se atualizam no *continuum* da minha atividade como trapezista. Como se observou até agora, o conhecimento circense envolve o desenvolvimento de uma habilidade muito específica, que abrange o treinamento do corpo e a relação de *expertise* com o aparelho, mas se alarga para diferentes áreas.

Por um lado, estão o trabalho consigo e com o corpo, a saúde e os cuidados inerentes à prática, o conhecimento íntimo do material de trabalho, as questões ligadas à segurança e à instalação de equipamentos, por outro, as distintas formas de organização do trabalho, como o trabalho autônomo ou dentro de um circo com uma gestão particular ou coletiva, entre muitos outros modelos.

Minha rotina inclui tanto o cuidado de si como o trabalho com diferentes materiais.

Massageio meu pés, pratico ioga, fabrico meus trapézios, ensaio sozinha, com colegas e treinadores, gosto de cuidar da minha alimentação, dos meus aparelhos e, necessariamente, dos meus machucados. Costumo carregar o aparelho, montar o trapézio e o sistema de segurança (a lonja), tirá-los da chuva, dar manutenção, lidar com cordas, nós, mosquetões, couro, ferro, linha encerada e cabos de aço, para citar as práticas mais importantes. Muitas vezes por dia recolho, puxo e guardo cordas, dou laçadas e nós, enfim, cuido das minhas cordas com muito zelo.

No meu trabalho como trapezista, tanto a relação com os materiais como a intensidade da relação com meu próprio corpo são muito presentes. Meu corpo foi se transformando ao longo da história, e cada história inscrita nele me faz pensar sobre o meu modo de fazer.

Um relato clínico

Tenho uma costela quebrada, o esterno algo saltado, uma pequena hérnia na barriga e um escafoide soldado. Meu cóccix é meio saltado para o lado direito. Minha coluna lombar não é muito confiável, não gosta de grandes extensões. Minha perna direita se estende menos que a esquerda, devido a uma pequena rotação assimétrica do quadril. Tenho uma lesão nos extensores do punho esquerdo e frouxidão nos ligamentos dos ombros. O ombro direito é machucado, minha maior lesão: rompimento de dois terços do tendão supraespinhal, do conjunto do manguito rotador.

Aos 14 anos, sentia dores insuportáveis na lombar. O médico disse que minha lordose me impediria de continuar dançando – e que nada de ioga. Descobri que alguns exercícios de inversão do quadril eram muito difíceis, e sentia falta de ar quando os fazia. Persisti, repetindo o exercício e respirando sobre essa sensação de calor na espinha dorsal e abismo no plexo solar. Aos poucos, consegui melhorar e essa dor desapareceu. Hoje, minha coluna lombar está completamente retificada, adaptada às necessidades do ofício.

Aos 15 anos, torci o tornozelo direito treinando vôlei. Aos 18, torci o esquerdo treinando rondeau flic flac. Meus pés são chatos e não fazem ponta, meu dedão esquerdo reclama de tudo, mas meu flex é bom. Bicos de papagaio não contam: cedo ou tarde, todos hão de ter.

Mais tarde, morreu minha mãe. Vivi um ano de luto. Depois, engravidei. Assim que passou a quarentena do parto do meu filho, retomei os treinos fortes, e em três meses estava de volta ao trapézio. As mulheres do circo param pouco tempo durante a gravidez e logo voltam ao trabalho. Na lona, os filhos ficam por perto.

Depois do treino, meu ombro direito doía. Certo dia, acordei de madrugada e meu braço direito estava estendido sob meu rosto e completamente adormecido. Com ajuda, pude deixá-lo paralelo ao corpo, mas não consegui mais levantá-lo. Havia rompido boa parte do tendão supraespinhal dormindo sobre um ombro inflamado. Um médico fisiatra da medicina conservadora me ajudou, e eu deveria aprender a trabalhar melhor com meus ombros.

Minha grande lesão foi uma grande lição. Consegui sarar de dentro para fora. Aliviei o peso do braço direito durante algum tempo e aos poucos fui retomando a movimentação usual, mas sempre adaptada. Minha recuperação foi excelente. Meu braço direito trabalha menos estendido que o esquerdo. Evito trabalhar com força máxima e o trato com carinho.

Aos 42 anos, descobri que meu esterno (que às vezes doía) estava saltado. Percebi que o acordeão que meu pai me deu de presente era muito grande para mim e batia no meu osso saltado, o que provocava uma inflamação. Isso provavelmente se aliava a uma postura relacionada à respiração alta e a uma atitude corporal muito intensa para a frente, ficando o peito à frente dos pés. Passei a evitar o acordeão grande e a tocar mais o pequeno, prestando atenção à carga excessiva na coluna dorsal. Descansei um pouco mais os ombros sobre as escápulas e procurei controlar um pouco o ritmo da respiração, bem como, muitas vezes, a pulsação da música.

Caí duas vezes dos aéreos: uma boba e uma séria. A séria foi a primeira, de 7 m de altura. Abertura da peça. Cena de coro e descida da figura feminina pela corda. Uma chave errada, uma falha técnica. Eu deveria montar a chave para a descida na corda partindo da posição dependurada por um pé preso numa estufa. Na posição de início, uma das pernas fica presa e a outra monta a chave com a corda, que está paralela a meu corpo e vai até o chão. Eu deveria ter deixado passar a corda pelas costas antes de enrolá-la na perna direita e finalizar a chave. Tive uma intuição antes de entrar em cena: percebi um ruído na tentativa de ver o movimento. Foi uma substituição de

última hora, não houve tempo hábil para ensaiar, logo a casa abriu e eu começava o espetáculo aguardando no urdimento do teatro enquanto a plateia entrava.

Não me assustei, não deu tempo. Só caí. Caí sentada, com uma perna flexionada e a outra semiestendida. Houve uma pausa eterna. Depois, levantei-me e saí com uma reversão de costas. Não consegui completar a sequência de três. Palco de madeira com revestimento de carpete, para minha sorte. Se fosse um piso de cimento, a queda teria sido gravíssima. Nesse caso, foi apenas grave, porque sarou. Tenho uma ponta de osso saltada para a direita entre a L1 e a L2, e, quando me deito de costas em piso rígido, consigo sentir bem o chão nesse ponto.

Da observação do meu percurso surge um conceito que me acompanha há muito tempo na vida artística: adaptação³⁷. Meu corpo circense é um corpo adaptado tanto às necessidades do ofício como às minhas próprias possibilidades.

A barra é rígida, não cede. As cordas são maleáveis, mas queimam. O objeto é cruel. O corpo sofre, adapta-se, volta a sofrer e novamente se adapta.

Identifico-me com Magali Sizorn (2008) quando diz que, ao observar a atividade dos trapezistas, constata que eles apresentam ao espectador a imagem da leveza, da facilidade do fazer, embora a aprendizagem das técnicas imponha um sofrimento do corpo.

De fato, a autora comenta como a realização de certas figuras na ação do trapezista pode fascinar o espectador e mesmo aquele que treina na direção de alcançá-las, embora o corpo esteja carregado de dores devido à violência do esforço, em especial nas primeiras experiências de um novato, conforme revela em depoimentos recolhidos em sua pesquisa: “Eu estava entre o grande bom humor de ter podido finalmente fazer aquilo [...] e, do outro lado, um pouco chocada porque a dor é muito maior do que imaginei”

³⁷ Utilizo aqui o conceito de *adaptação* como ação ou efeito de adaptar(-se), ajuste de uma coisa à outra.

(p. 4, tradução minha)³⁸. Confrontando o sonho com a realidade, o corpo percebido pelo espectador e vivido pelo intérprete em sua primeira vez anuncia o que será uma parte da aprendizagem: sentir dor e ultrapassar a dor.

Para Sizorn (2008), o caráter eminentemente físico da arte do circo convida necessariamente a pensar os laços entre criação e tecnicismo, arte e esporte, bem como os laços inerentes ao trabalho do corpo, pelo corpo e pela sua exposição no espetáculo. Na mesma direção, quando Goudard (2009) discute a noção de *corpo sacrificado*, que será retomada adiante, sugere que a dor e o sofrimento podem ter a conotação de sacrifício, uma paga por um momento de glória ou um lugar no céu. Há sempre uma culpa frente ao erro, e o machucado é sempre um motivo para a dor ou a frustração.

A dor é um sinal de alarme que deve ser levado a sério. Ela pode ser provocada por esforços repetitivos, intensos ou extremos, fadiga, falta de aquecimento e desgaste. É notório como o artista, impulsionado pela paixão e pelo prazer de praticar seu ofício e sua arte, ultrapassa os limites da dor e se adapta a trabalhar lesionado. Existe também a frustração, a vergonha, a impotência de não poder fazer e o medo de perder. Numa prática dos desafios e das façanhas, como o circo é, a relação com o erro, com a impossibilidade e com a dificuldade fica exacerbada.

Será que esses princípios não podem ser revisitados diante da possibilidade de o risco ser um aliado da vida, e não uma convocatória ao fracasso? Acaso não se escolhe o desafio como um movimento de alegria positiva e força criativa para com o mundo?

De maneira geral, a ideia da proeza do trapezista e o conceito de corpo virtuoso parecem estar atrelados ao pensamento do corpo como um instrumento de trabalho. Nota-se como a concepção moderna do corpo é a de um indivíduo dividido que possui um objeto: seu corpo. Julieta Infantino considera que “essa concepção de ‘corpo-objeto’ ou ‘corpo-máquina’, característica da modernidade, foi se assentando processualmente em torno do controle dos corpos ou por meio de dispositivos disciplinares ou da

³⁸ “J’étais entre le grand bonheur que je pouvais finalement faire ça [...] et puis d’un autre côté, j’étais un peu choquée, parce que c’est beaucoup plus dur que ce qu’on imagine.” (SIZORN, 2008, p. 4).

autocoação.” (INFANTINO, 2010, p. 50, grifos da autora, tradução minha)³⁹.

Se na concepção moderna o corpo deveria ser um corpo educado, dócil, que estivesse a serviço da produtividade, o prazer poderia ser inimigo do trabalho. Na sociedade industrial moderna, o trabalho é associado ao sacrifício, ao rendimento, e precisa de uma ferramenta hábil, que é o corpo. Muitos dos estudos antropológicos sobre o corpo que surgem a partir de 1970 questionam a tradição do pensamento cartesiano (INFANTINO, 2010). Ressaltam a construção sociocultural do corpo, analisando como cada grupo constrói e utiliza de uma maneira particular os gestos, as técnicas corporais da vida cotidiana e do trabalho, e como mobiliza o corpo em manifestações artísticas e rituais.

Considero que é preciso conjugar a descrição da experiência praticada com os corpos com a forma em que os sujeitos podem se apropriar desses corpos como meios de expressão, muitas vezes em práticas de criatividade cultural que podem implicar oposição ou resistência. [...] o que é proposto é deixar de ponderar com exclusividade os mecanismos de poder e dominação que se exercem sobre os corpos e pensá-los não apenas como objetos passivos, focos da opressão e dominação, senão dar conta – sem desconhecer a existência desses mecanismos – do modo em que, mediante diferentes maneiras de fazer, distintas táticas ou performances, os sujeitos podem se apropriar do espaço organizado e disputar e imaginar outras experiências possíveis. (INFANTINO, 2010, p. 52, tradução minha)⁴⁰

Infantino (2010, p. 49) observa os modos nos quais a corporalidade é um meio de expressão identitária no momento em que um grupo social compõe com suas experiências corporais, seu próprio estilo

³⁹ “[...] esta concepción de ‘cuerpo-objeto’ o ‘cuerpo-máquina’, característica de la modernidad, se fue asentando procesualmente en torno al control de los cuerpos ya sea por medio de dispositivos disciplinarios o a través de la auto-coacción” (INFANTINO, 2010, p. 50, grifos da autora).

⁴⁰ “Considero que es preciso conjugar la descripción de la experiencia práctica del cuerpo con la manera en que los sujetos pueden apropiarse de esos cuerpos como medios de expresión, muchas veces en prácticas de creatividad cultural que pueden implicar oposición o resistencia. [...] lo que se propone es dejar de ponderar con exclusividad los mecanismos de poder y dominación que se ejercen sobre los cuerpos. Pensarlos no sólo como objetos pasivos, focos de la opresión y dominación sino dar cuenta – sin desconocer la existencia de estos mecanismos – del modo en que, mediante distintas maneras de hacer, distintas táticas o performances, los sujetos pueden apropiarse del espacio organizado, modificar su funcionamiento, y disputar e imaginar otras experiencias posibles.” (INFANTINO, 2010, p. 52).

artístico, sua própria definição de prática artística-laboral, legitimando seu próprio conceito de corpo.

O conceito de corpo legítimo trabalhado pela autora como defensor de identidades é uma reflexão sobre a relação sociopolítica que se estabelece por meio das práticas, sugerindo aos sujeitos um questionamento político sobre suas práticas e inserções no mercado artístico/laboral que, como denominado por ela, negociam, questionam e/ou resistem. Esses corpos criam modos de expressão identitária.

A autora analisa os corpos circenses e introduz o conceito de *corpo ambíguo*, afirmando ainda que,

com o advento da modernidade, as concepções dos corpos foram se modificando e foi se acentuando a corporalidade que Mikhail Bakhtin (1985) denominou “comicidade popular” da Idade Média. [...] desde a origem do espetáculo circense, no fim do século XVIII, em pleno auge da modernidade, os corpos circenses, conjugaram uma série de elementos, imagens, representações e práticas contraditórias – grotescas e modernas – que nos levaram a pensá-los como corpos ambíguos. (p. 50, grifo da autora, tradução minha)⁴¹

Para Infantino, a ambiguidade desses corpos poderia se encontrar entre a tradição grotesca e as pautas da modernidade:

Os corpos circenses parecem ensamblar elementos e representações corporais incompatíveis, mas que em novos reordenamentos adquirem coerência significativa. Por um lado, o ideal do corpo relacionado à beleza, ligada a uma concepção clássica de corpos esbeltos, harmônicos, mas que ao mesmo tempo são corpos que se contorcem acentuando certa noção grotesca de corpo pode se deformar; um corpo feminino que, ajudado por vestuário e maquiagem, acentua um lugar hegemônico de feminilidade em relação com as curvas e o erotismo, mas que ao mesmo tempo valoriza a força e o engrossamento muscular, sobretudo nos braços e ombros, reduto valorado hegemonicamente para a masculinidade; uma ponderação dos torsos masculinos

⁴¹ “[...] con el advenimiento de la modernidad se fueron modificando las concepciones de los cuerpos y la acentuación de lo corporal propia de lo que Mijail Bajtín (1985) denominó ‘comicidad popular’ de la Edad Media. [...] desde el origen del espectáculo circense, a fines del siglo XVIII, en pleno auge de la modernidad, los cuerpos circenses conjugaron una serie de elementos, imágenes, representaciones y prácticas contradictorias – grotescas y modernas – que nos llevaron a pensarlos como cuerpos ambíguos (INFANTINO, 2010, p. 50, grifo da autora).

marcados, produto do treinamento, que transmitem vigor e força varonil, mas que ao mesmo tempo devem ser flexíveis, possuir alongamento, graça, soltura, atributos relacionados com a concepção hegemônica do feminino; uma acentuação dos cuidados corporais (boa alimentação, relaxamento, ioga, reiki) e um uso “consciente” do corpo junto à valorização dos produtos de um extremo treinamento: os calos, os roxos e as lesões que se produzem nos corpos. (p. 55, grifo da autora, tradução minha)⁴²

É possível observar também a ambiguidade corporal discutida por Infantino (2010) na relação entre o treinamento do corpo, os sacrifícios que isso implica, o prazer da criação e a possibilidade libertadora de trabalhar com uma linguagem expressiva.

Um desejo de conciliação entre aparentes contradições, ambiguidades e paradoxos permeou o desenvolvimento desta pesquisa, e o contato com as ideias de *corpo* e *alegria* em Espinosa⁴³ teve o efeito de uma verdadeira potência criadora. Numa síntese pessoal, a noção que assimilei neste trabalho foi a do corpo como um conjunto de partes em relação que se define na experiência pela sua capacidade de afetar e de ser afetado. Essa pequena síntese foi suficientemente sugestiva para mim nesse processo, provavelmente pela sua afinidade com a experiência do corpo criador, do corpo em processo de criação, e, porque não, do corpo em composição.

Tentei compreender a experiência de cada dia como um recorte desse “novo ser” composto em ato, na teia de relações que se gestam em cada momento e resultam num processo conciliador e criativo. Nessa etapa

⁴² “Los cuerpos circenses parecen yuxtaponer elementos y representaciones corporales incompatibles, pero que en nuevos ordenamientos adquieren coherencia significativa. Por un lado, el ideal del cuerpo relacionado a la belleza, ligada a una concepción clásica de cuerpos esbeltos, armónicos, pero que al mismo tiempo son cuerpos que se contorsionan acentuando cierta noción grotesca de cuerpo que se puede deformar; un cuerpo femenino que, ayudado por vestuario y maquillaje, acentúa un lugar hegemónico de feminidad en relación con las curvas y el erotismo, pero que al mismo tiempo valora la fuerza y el engrosamiento muscular, sobre todo en brazos y hombros, reducto valorado hegemónicamente para la masculinidad; una ponderación de los torsos masculinos marcados, producto del entrenamiento, que transmiten vigor y fuerza varonil, pero que al mismo tiempo deben ser flexibles, poseer elongación, gracia, soltura, atributos relacionados con la concepción hegemónica de lo femenino; una acentuación en los cuidados corporales (buena alimentación, relajación, yoga, reiki) y un uso ‘consciente’ del cuerpo junto a la valoración de los productos de un extremo entrenamiento: los callos, los moretones y las lesiones que se producen en los cuerpos.” (INFANTINO, 2010, p. 55, grifo da autora).

⁴³ Tive contato com as ideias de Espinosa a partir da leitura de *Espinosa: Filosofia prática*, de Gilles Deleuze, e das exposições do professor Renato Ferracini na disciplina Tópicos Especiais em Atuação – Corpo-em-arte e Práticas Cartográficas.

da pesquisa, trabalhei o reconhecimento de meu fazer artístico em tudo o que fiz no espaço de treino, na aula, na sala de ensaio e nos espetáculos.

Observei os procedimentos conhecidos, permeados agora por outra qualidade de observação. O processo dialético entre a leitura/reflexão e a prática transformou o olhar para o trabalho cotidiano, que pareceu se configurar como uma busca permanente. Os primeiros sintomas aparecem relatados no Capítulo 3, na Experiência Cênica 3.

Faço do treino um momento sagrado, impregnado de potência criadora, vitalidade e presença.

2.1.1 Trapézio fixo e trapézio em balanço

Tratarei aqui da prática dessas modalidades, da especificidade do aparelho, da preparação do corpo, da função do mestre e do desenvolvimento da autonomia. Segundo Rudolf, o trapézio fixo é:

Uma barra suspensa por duas cordas

Três linhas retas

Porta aberta no ar.

[...]

Do grego *pequena mesa*, o trapézio é essencialmente um lugar para ultrapassar os limites da gravidade, revelar a magia do corpo suspenso, compartilhar com o público o sonho de voar. (RUDOLF, 2010, p. 11-12)

Gérard Fasoli⁴⁴ descreve o trapézio de forma similar, lembrando que é composto de uma barra, originalmente de madeira, amarrada nas suas extremidades por duas cordas que podem variar de tamanho. Efetivamente, os aparelhos evoluem com a tecnologia e também com a inventividade inerente à linguagem. Mostrarei mais adiante como a forma e o tamanho do aparelho podem interferir na técnica.

Em sua definição de trapézio fixo, Fasoli pontua:

⁴⁴ Gerard Fasoli é diretor geral do Cnac desde 2012. Foi professor de técnicas acrobáticas e aéreas (de 1999 a 2008) em escolas de circo nacionais ou superiores de Rosny-sous-Bois e Châlons-en-Champagne, bem como na Académie Fratellini de Sain Denis, Montréal, São Francisco, Londres e Bruxelas.

O trapézio não balança (ou tenta) e o artista se expressa no plano vertical, o artista se expressa realizando um trabalho que pode ser nas cordas ou sobre a barra. As figuras são frequentemente as clássicas, evoluindo sobre princípios biomecânicos de base. Podemos distinguir: os equilíbrios sobre a barra (barriga, rins, ísquios), as suspensões (mãos, curvas, nuca, ponta dos pés, calcanhares, canelas etc.) os apoios (de pé sobre a barra) e as quedas, as passagens de um equilíbrio a uma suspensão (por exemplo: equilíbrio de ísquios, queda atrás para as canelas.) [...] Algumas figuras clássicas têm nomes (a sereia, a chave de macaquinho na barra, o apoio de nuca) mas a noção de escritura, de ligação, de fluidez e resultados do movimento vem hoje completar o imaginário tradicional ou substituí-lo. O trapézio fixo efetuado em solo coloca o trapezista em relação com o espaço e o objeto. (FASOLI, 2002, p. 24, tradução minha)⁴⁵

O autor chama a atenção para a dinâmica do aparelho, que é semiestática, a sua inscrição espacial, que se dá no plano vertical, um determinado repertório chamado de *clássico*, alguns princípios técnicos, como os das possibilidades biomecânicas, e algumas possibilidades de movimentação, como os equilíbrios, as suspensões, os apoios e as quedas, além das passagens entre eles. Logo cita a presença de uma codificação de figuras, já que diz que há nomes para as figuras clássicas, e, para finalizar, faz menção à produção de escritura e composição de movimentos que vem completar o imaginário tradicional (da sua própria tradição, referenciado em sua própria história), mas que também poderia substituir esse imaginário por outro.

Em *Trapézio fixo – material didático* (STOPPEL, 2010), redigido em forma de manual, trabalhei com alguns desses elementos de maneira detalhada, especialmente com as especificidades sobre a construção do aparelho e as técnicas para evoluir no trapézio fixo. Também desenvolvi questões sobre segurança, formas de aprender e a importância de se investir

⁴⁵ “Le trapèze ne balance pas, (ou gère) et l’artiste s’exprime dans le plan vertical en effectuant un travail soit dans les cordes, soit autour de la barre. Les figures sont souventes de classiques évoluant autour de principes biomécaniques de base. On peut distinguer: les équilibres sur la barre (ventre, reins, fesses), les suspensions (mains, jarrets, nuque, pointes de pied, talons, chevilles, etc.), les appuis (debout sur la barre), et les chutes, passages d’un équilibre à une suspension (par exemple: équilibre de fesses, chute en arrière, rattraper chevilles). [...] Certaines figures classiques portent des noms (la sirène, le perroquet, le retire à la nuque, etc.) mais les notions d’écriture, de liaison, de fluidité et d’aboutissement Du mouvement viennent aujourd’hui compléter l’imaginaire traditionnel ou s’y substituer. Le fixe, effectué en solo le trapéziste en rapport à l’espace et à l’objet.” (FASOLI, 2002, p. 24).

na formação circense.

Nesta pesquisa, o trapézio é tomado como um elemento das artes do espetáculo, na vivência de um percurso individual, e, por consequência, o foco está nas escolhas que foram feitas no próprio processo de investigação.

Meu trapézio é composto de uma barra de ferro maciça de 1 pol e 53 cm de largura entre as cordas. É o espaço que serve exatamente para o apoio do meu quadril junto às minhas duas mãos. A barra tem dois pesos cilíndricos de 15 cm e as cordas são de algodão torcido de 22 mm, compostas de três pernas ou cordões⁴⁶.



Figura 2 – Trapézio fixo – o aparelho
 Fonte: fotografia de Rafaela Gabaini.

⁴⁶ Usualmente, chama-se de pernas o que é nomeado como cordões em trabalhos como o de Jarman e Beavis (1973).

Nesse processo, trabalho com o trapézio muito próximo ao solo e no alto, distante do solo. Relaciono a barra com o solo e o corpo com a barra e as cordas, definindo o plano na relação do meu corpo com o aparelho. O corpo pode ser mobilizado com a barra na frente, com a barra atrás, com a barra entre as pernas e, ainda, nas cordas. Em relação ao espaço externo, o corpo pode estar em pé, deitado ou de ponta-cabeça, e, em relação à plateia, de frente, de costas e de lado, com os vetores diagonais, para o alto e para baixo.

Trabalho com o treinador ou com o lonjeiro, e, às vezes, com autolonja. A presença do outro na técnica do trapézio é fundamental na fase de aprendizagem e no treinamento com lonja.

A diferença entre o trapézio fixo e o trapézio em balanço pressupõe a fixação das cordas, por meio de dois rolamentos, numa barra de suspensão ou estrutura fixa que funcione como eixo do movimento pendular. A técnica permite alçar voo alcançando um pêndulo de até 180°, no qual o trapezista evolui em execuções mais ou menos dinâmicas que se encadeiam em passagens por diferentes apoios – as mãos, os pés, as canelas, as curvas, os apoios das costas (chamados de *rins* e *cristo*), a nuca, os calcanhares, o ventre, as axilas, o peito dos pés e todo tipo de combinação entre estes.

Fasoli descreve o trapézio em balanço (*trapèze ballant*) da seguinte forma:

o espaço é utilizado horizontalmente. Podemos identificar dois tipos de balanço: o balanço “clássico”, sem lonja de segurança, e o grande balanço. O primeiro, “o clássico”, não deixa nenhum lugar ao erro. Esse trabalho exige uma eficiência perfeita, repetições cotidianas, uma boa preparação física e, sobretudo, uma boa avaliação de suas possibilidades. Após um ganho de balanço, o trabalho consiste em retomar os fundamentos do fixo e encandear-los de forma dinâmica, num tempo próximo ao de um metrônomo invertido, utilizando os pontos mortos altos (nos quais o corpo fica mais leve), para efetuar as quedas e deslizamentos. O segundo, o trapézio de grande balanço, apareceu há uns 20 anos. Esse trabalho com base na acrobacia deriva de exercícios ginásticos, incorpora quedas (canelas, curvas), escorregadas, saltos, piruetas, saltos perigosos etc. Suas

possibilidades são muito espetaculares. O risco de caída é integrado ao trabalho e um sistema de segurança é sempre utilizado. (FASOLI, 2002, p. 24, grifos do autor, tradução minha)⁴⁷

Desde 1997, trabalho com trapézio em balanço (*trapézio de grande balanço* ou *grand ballant*), que é o objeto mais parecido com um balanço de praça. Tem o formato similar ou igual ao de um trapézio fixo, mas é animado pela ação de balançar. A técnica de trapézio em balanço que aprendi no Canadá, quando se iniciava o trabalho na técnica de grande balanço, era executada em trapézios com guias de 4 m. Essa medida corresponde a aproximadamente o dobro do comprimento do corpo com os braços estendidos ou levemente flexionados, e o tamanho das guias determina a velocidade com que o corpo se desloca durante o movimento pendular, conforme representado na Figura 3:

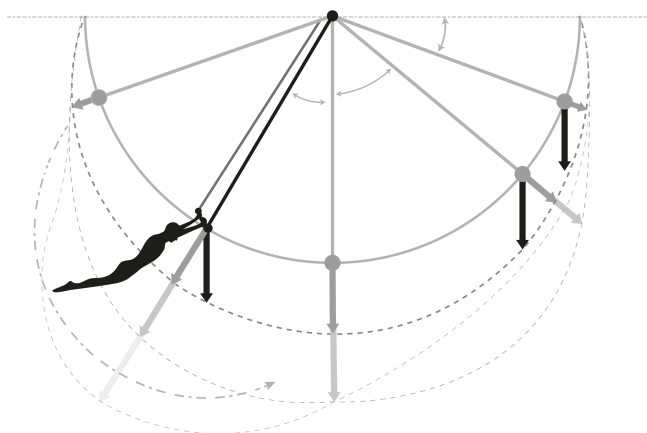


Figura 3 – O movimento pendular

Fonte: desenho de Murilo Thaveira adaptado de Clavier, Lorieux e Metayer (2003, p. 68, modelo 48)

⁴⁷ “L’espace est utilisé horizontalement. Un peut identifier deux types de ballant: le ballant dit ‘classique’, sans longe de sécurité, et le grand ballant. Le premier, ‘le classique’ ne laisse aucun place à l’erreur. Ce travail demande une maîtrise parfaite, des répétitions quotidiennes, une bonne préparation physique et, surtout, une bonne évaluation de ses possibilités. Après une prise de ballant, le travail consiste à reprendre les fondamentaux du fixe et à les enchaîner de façon dynamique, sur un tempo proche d’un métronome inversé en utilisant les points morts hauts (où le corps s’allège) pour effectuer les chutes ou les glissades. Le second, lui, le trapèze en grand ballant, est apparue, lui, il y a une vingtaine d’années. Ce travail à base d’acrobaties, dérivées d’exercices gymniques, incorpore des chutes (chevilles, jarrets), de lâches, des sauts, de vrilles, des sauts périlleux, etc. Ces transferts sont très spectaculaires. Le risqué de chute est intégré au travail et une système de sécurité est toujours utilisé.” (FASOLI, 2002, p. 24, grifos do autor).

Posteriormente, adaptei-me a trabalhar com guias de 3,5 m, por questões de espaço. Dentro da lona do circo onde trabalho regularmente, o trapézio de 4 m fica muito próximo ao solo e compromete a segurança, pois encolhe o espaço que resta entre a queda e o solo, onde pode acontecer a própria queda.

O trapézio que fiz com meu mestre André Simard, no Canadá, pesa aproximadamente 4,5 kg, modelo com o qual trabalhei durante 20 anos. Nesta pesquisa, decidi experimentar uma barra de 15 kg e um trapézio com guias de 4,60 m. O aumento do peso na barra oferece uma estrutura mais estável que favorece o equilíbrio e o aumento das guias do trapézio ralenta a velocidade do balanço durante o movimento pendular, aumentando a sensação de leveza do movimento aéreo.

Para realizar truques/figuras acrobáticas com segurança utilizando um trapézio com esse tamanho de guia (4,60 m), é preciso ter o ponto de fixação do trapézio a pelo menos 8,50 m do chão. Eu nunca havia tido a possibilidade de trabalhar com um trapézio com essas características de peso e tamanho, e confesso que ele me favorece na dinâmica dos movimentos, embora dificulte o aumento do ângulo do movimento pendular.

Minha movimentação no trapézio em balanço não é explosiva, mas suave, e meus movimentos já são menos dinâmicos que os da minha juventude. Esse voo ralentado favorece as evoluções nessa dinâmica. Consegui realizar dois truques novos, favorecida pelo tempo desse aparelho: soltar as mãos no ponto zero atrás e pular da barra e retornar para a barra, também atrás, no fim do balanço, no ponto zero⁴⁸.

A pesquisa técnica ganhou novos ares e passei a desenvolver um aparelho criado especialmente para permitir os movimentos de ascensão e de descida, de modo que a relação entre o chão e o ar pudesse ser mais amplamente explorada. Com esse aparelho, eu poderia estar próxima do solo e utilizar a técnica de balanço em “grande voo” com uma barra pesada, apropriada para as técnicas de equilíbrio em voo, além de permitir a subida

⁴⁸ Durante o movimento de pêndulo, os pontos nos quais o trapézio gera seu maior ângulo em relação à barra de suspensão são chamados de *ponto zero*. Nesse instante, o corpo perde peso e a velocidade do movimento entra em inércia. Nos instantes em que a gravidade parece ficar suspensa é que se tem a sensação de voar.

do trapézio para longe do solo, até a fixação das guias de 4,60 m para a sua evolução com a técnica de trapézio em balanço.

O aparelho para “o grande voo” passou por diversas etapas e enfrentou vários obstáculos. Comecei com a concepção, logo parti para o ensaio e o erro, e confrontei o experimento com a teoria. A primeira tentativa foi de pendurar meu próprio trapézio de 4 m (o mais longo que eu tinha) num sistema de elevação realizado com polias. Esse sistema falhou, pois o trapézio faz um jogo de rebote nos pontos mortos. O fato de o sistema realizar a elevação por meio de cordas gerou instabilidade.

Pensei na possibilidade de suspender o trapézio por cabos de aço em vez de cordas. Para isso, precisaria de roldanas especiais para cabos de aço que trabalhassem de maneira segura e permitissem o movimento pendular do trapézio em balanço. Como o mercado não oferece nada similar, seria preciso fabricar peças especiais sob medida e que fossem desenhadas para respeitar as necessidades peculiares do movimento dos cabos. Comecei a trabalhar, então, com um engenheiro parceiro da Unicamp⁴⁹ que já desenvolveu aparelhos de circo e entende das necessidades mecânicas e de segurança do meu aparelho. Ele desenhou um protótipo que eu consegui encaminhar para avaliação de Thomas Lorieux, engenheiro e um dos responsáveis pela redação da obra *Agrès de cirque – Conception et fabrication* (CLAVIER; LORIEUX; METAYER, 2003).

Na viagem de campo que fiz durante este processo, tive a oportunidade de encontrar Lorieux, especialista em fabricação de aparelhos de circo com quem discuti possibilidades para solucionar meu problema. A sugestão foi trabalhar com cordas especiais: seriam cordas finas, importadas, que se encontram no mercado⁵⁰ e se comportam como cabo de aço na resistência e na elasticidade (próxima a zero).

Entretanto, o orçamento desse material no Brasil tornaria a pesquisa inviável, e a decisão foi levar adiante um outro estudo com o engenheiro parceiro no Brasil. Ele desenhou roldanas especialmente fabricadas em ferro que podem receber cabo de aço e permitem que o cabo

⁴⁹ O engenheiro Augusto Cesar Sanchez é técnico mecânico pela Unicamp e engenheiro agrícola pela Faculdade de Engenharia Agrícola (Feagri) da mesma universidade. Atualmente, dedica-se à fabricação e à pesquisa de aparelhos de circo na SkyLifT.

⁵⁰ Chamadas de *cabo de Spectra Dyneema*.

se movimente livremente de forma pendular ao mesmo tempo em que sobe ou desce. O projeto durou 12 meses da sua idealização até a primeira experiência. O aparelho foi desenhado, as peças de ferro foram cortadas e as soldas, realizadas, as peças prontas foram fixadas sobre a estrutura-suporte (barra de suspensão) e o aparelho ficou pronto e montado.

As Figuras 4, 5 e 6 apresentam alguns desenhos de Augusto Cesar Sanchez que ilustram indicações para a manufatura em instalação de roldanas próprias para o trabalho com cabo de aço:

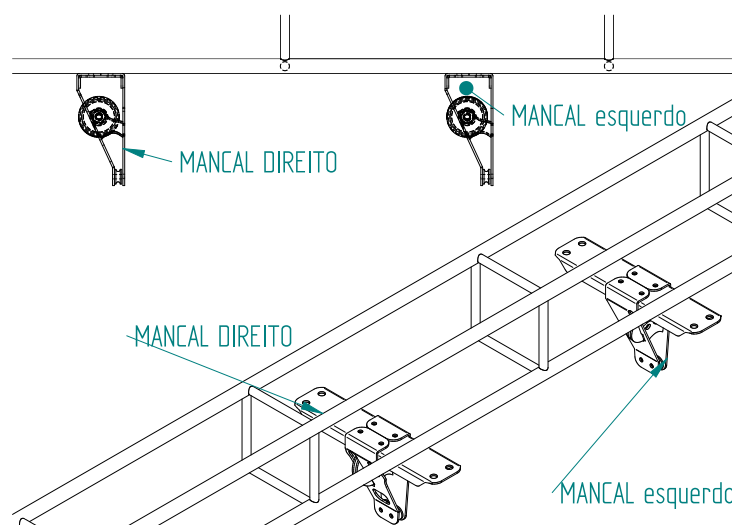


Figura 4 – Fixação das roldanas
Fonte: desenhos de Augusto Cesar Sanchez.

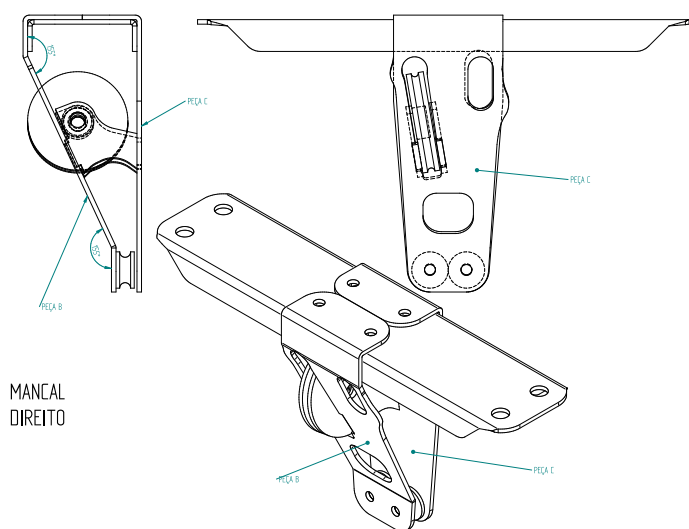


Figura 5 – Ângulos de rolamento
Fonte: desenhos de Augusto Cesar Sanchez.

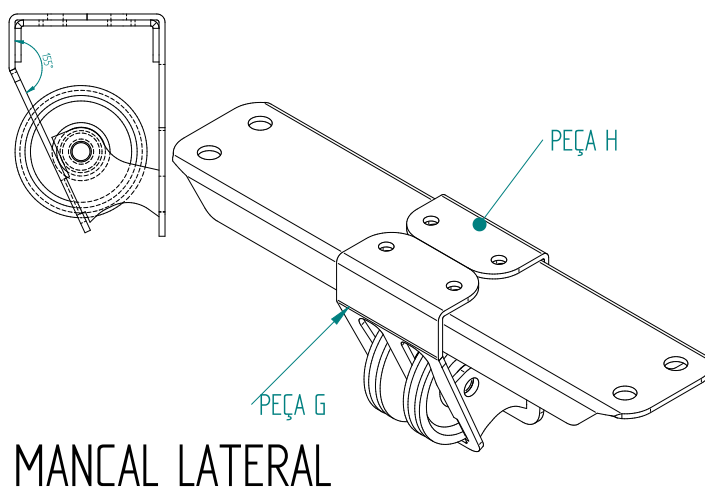


Figura 6 – Ângulo de fixação do rolamento
Fonte: desenhos de Augusto Cesar Sanchez.

O aparelho foi testado e funciona. A pesquisa continua no intuito de melhorar a performance do aparelho e as possibilidades de montagem em distintos espaços.

Meu trapézio sobe e desce, é pesado e lento. Sobe devagar e parece que pesa, mas logo está no alto. É muito grande, puxo balanço sem parar, o ângulo não sobe muito e a barra pesa. A guia é longa, parece que me falta peso no corpo para empurrar a barra para o alto. Talvez meu tamanho não seja o mais favorável para esse tamanho de guia, eu tenho 1,54 m de altura. Não passo dos 70°, mas tento alcançar os 90°. Me falta força. Continuo a puxar.

2.1.2 O risco de um trapezista

O trabalho do trapezista está intimamente ligado ao risco, desde a sua origem, quando Jules Léotard passava de uma barra de madeira a outra sem rede de proteção. O desejo de realização da proeza e a satisfação pelo reconhecimento do público poderiam ter sido os princípios básicos do trapezista.

Paulo Freire (2000) diz que o risco só tem sentido quando enfrentado por uma razão valiosa, um ideal ou um sonho que vá além do risco por ele mesmo. E se correr risco no trapézio não fosse uma vontade própria, o que seria? Um desígnio dos deuses, como na vida heroica? Um desafio frente ao mundo? Uma provação? Sem dúvida, no salto do trapezista há um desejo de realização, de superação, de irreverência, de ousadia.

Os trabalhos mais relevantes que encontrei sobre o risco durante esta pesquisa são resultados de estudos realizados por grupos de profissionais do circo que agregam o conhecimento empírico de artistas e professores de circo ao conhecimento científico de médicos e engenheiros (entre outros), em favor da qualificação do trabalho na área como auxílio para a formação, a prevenção e assessoria da categoria.

A interdisciplinaridade é uma característica recorrente dos textos tomados aqui como referência. A união de profissionais de diversas áreas em trânsito sobre uma pesquisa comum aplicada aos estudos sobre riscos e segurança é muito benquista ao se pensar o desenvolvimento das artes como um bem imaterial da humanidade, a utilização das tecnologias a serviço da vida humana e o pensamento coletivo como algo maior que a soma de pensamentos individuais.

Aqui se encontram engenheiros circenses, arquitetos especializados na fabricação de aparelhos, médicos especialistas em lesões das disciplinas circenses, sociólogos que estudam a relação entre a linguagem e a saúde social, e uma longa lista de profissionais que associaram procedimentos de suas especialidades para estudar problemas relacionados ao circo.

Centrados na questão da segurança, encontrei o *Les arts du cirque*, um catálogo da saúde do trabalho nas artes do circo, publicado pelo CMB – Médecine et santé au travail (2010), que traz uma análise preventiva dos riscos na atividade circense em suas diferentes abrangências (riscos inerentes à profissão, cuidados pessoais, condições laborais, vivência da carreira), o tratado *Agrès de Cirque – Conception et fabrication*, que se ocupa da manufatura e da utilização de aparelhos circenses considerando os riscos de cada um e as cargas de trabalho para uma prática mais segura (CLAVIER; LORIEUX; METAYER, 2003), o manual *Théorie, conseils &*

bonnes pratiques pour l'entraînement, da Fédération Européenne des Écoles de Cirque Professionnelles (2010), que oferece ferramentas para o treinamento de artistas/atletas em fase de formação, e o trabalho *Segurança no circo, questão de prioridade* (FERREIRA; BORTOLETO; SILVA, 2015), talvez o mais completo dos materiais sobre segurança circense em língua portuguesa.

Quanto às discussões sobre o risco do ponto de vista estético, a aprendizagem do trabalho de risco e os princípios que tangem à vida do artista, as obras *O circo no risco da arte*, organizada por Emmanuel Wallon (2009), e *Risco como estética, corpo como espetáculo*, de Marina Guzzo (2009), foram referências importantes em português. O artigo de Sizorn (2008) *Une ethnologue au trapèze: sport, art ou spectacle?* e a publicação *L'art du trapèze* (GUY, 2002) apresentaram depoimentos importantes de artistas e mestres da profissão a respeito do tema.

O risco e o controle dos riscos também são temas de caráter legal no circo. Partindo da sua estrutura, naturalmente temporária, todas as instalações para a realização de práticas circenses pressupõem cuidados especiais, atendimento a normas e procedimentos aceitos e certificações que atestem as boas práticas. Falo aqui de instalações temporárias tanto na itinerância das lonas de circo como nas demais formas de produção do trabalho do artista.

Do ponto de vista legal, as responsabilidades se definem pelas normas que variam de um local para outro dentro do país e se diferem das normas internacionais. No Brasil, não há ainda uma lei que determine as diretrizes de segurança específicas para o circo. Atualmente, um grupo de circenses de diversas especialidades trabalha com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) na formatação de um projeto de normas técnicas para o circo de nível nacional.

Já do ponto de vista da responsabilidade real, o artista circense toma o risco como uma escolha pessoal, e, com isso, assume uma responsabilidade consigo e com os outros. Por um lado, porque será ele mesmo quem irá arcar com as consequências do próprio comportamento, por outro, porque deve dar conta das ações que realiza com os outros, para os outros e apesar dos outros.

Assim como sintetiza Spink (2009, p. 21)⁵¹, “o risco é probabilidade de ocorrência, para o bem ou para o mal. É neutro. Probabilidade não tem valor intrínseco, somos nós que lhe atribuímos valor.” No circo, esta valoração é tanto a do artista como a do espectador, e, para o acrobata, o risco tem tanto o aspecto de ganho quanto o de perda.

O risco à saúde preocupa na possibilidade da ocorrência indesejada, o risco como tentativa de acerto ou erro valora o aspecto positivo, a possibilidade de alcançar. Já o risco artístico escapa a uma valoração dentro desses parâmetros, e, por esse motivo, será retomado no Capítulo 3. O espectador, na presença do risco, torna-se cúmplice, testemunha, pois, para o artista, é ele quem valida o feito.

O silêncio que cerca a apresentação dos trapezistas no momento das manobras mais perigosas indica a expectativa inconfessada do acidente [...]. Os aplausos que a seguir ressoam para saudar a vitória sobre a morte, traduzem também o alívio. (LE BRETON, 2009, p. 131).

Guzzo (2009) trabalha as implicações do risco no “corpo acrobata” a partir dos elementos com que lida tanto para enfrentá-lo como para vivê-lo: a técnica, a sua condição de se colocar propositalmente em desequilíbrio, a aquisição de uma força muito específica, o desenvolvimento de flexibilidade, a leveza, a agilidade, a graciosidade desse corpo e o trabalho de precisão. Com esses elementos em foco, a autora elabora um conceito sobre o “corpo acrobata” com destaque para a imagem corporal como uma “grande produtora de sentidos como a morte, a aventura e a metáfora do acrobata para a existência humana.” (p. 29).

Na minha prática artística, constato que a técnica, a força, a leveza, a agilidade e a precisão não são conhecimentos que se adquire e que ficam aderidos ao corpo. Se eles constituem saberes construídos com memórias corporais, imagens, sensações, entendimento, enfim, um conhecimento adquirido nas experiências vividas, para que a técnica, a leveza, a força, a agilidade e a precisão existam é necessário colocá-las em

⁵¹ Mary Jane Paris Spink é Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), atuando no Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Social. Foi orientadora da pesquisa de mestrado de Marina Guzzo e escreveu o prefácio do livro que resultou dessa pesquisa – *Risco como estética, corpo como espetáculo*, de 2009.

ato, praticá-las. Cada treino é uma tentativa de acerto e a busca é sempre conseguir realizar o truque, alcançar a proeza. Cada espetáculo é um ato, uma entrega para uma tentativa única. Dentro do número/espetáculo, sempre existe o momento do salto para o trapezista. Ou será que é possível abolir a ditadura do truque? O que sobraria do trapézio sem as evoluções do corpo entre poses e figuras acrobáticas?

O circo muitas vezes buscou intensificar o risco real para conseguir maior sucesso. Porém, a relação com o perigo real implica necessariamente grandes investimentos em segurança. O risco no circo está em relação direta com a segurança, e quanto maior o risco que se corre, maiores deverão ser as medidas de prevenção e os requisitos de segurança que se deve praticar.

A exposição atribuída ao risco é uma proposição do circo. Na sociedade contemporânea, isso se torna ainda mais intenso. Se é possível estabelecer uma relação entre os valores contemporâneos do circo e os da nossa sociedade, observa-se que esta faz uma supervalorização da exposição ao risco:

Os riscos assumidos e a exposição deliberada em circunstâncias difíceis são uma maneira de intensificar o sentimento de existir. Em contrapartida, nossas sociedades impõem que cada indivíduo demonstre a legitimação de sua existência em um mundo de competição e de eficácia, que faz pouco caso do sossego e da felicidade tranquila de existir [...]. (LE BRETON, 2007, p. 10)

Os artistas do circo de criação propõem outra relação entre o risco e a sua poética. Em busca de outros dizeres, fogem da voragem competitiva e encontram outros lugares para o risco que não a sua característica quantitativa. A construção de uma poética do risco é analisada por Philippe Goudard (2009) com base na definição da tarefa do artista circense a partir do binômio equilíbrio-desequilíbrio.

Para ele, o artista de circo deixa um estado de estabilidade (equilíbrio) para se colocar voluntariamente numa situação de desequilíbrio, que resulta numa figura ou numa postura e logo retoma o estado de equilíbrio. O autor descreve o risco/desequilíbrio no caso do equilibrista:

Um acrobata sobre o arame se lança para atrás em um salto perigoso e retorna em pé ao mesmo lugar de onde partiu: o artista de circo resolve, através de uma figura artística, uma situação de desequilíbrio em que ele se colocou voluntariamente. Fazendo isso ele se expõe ao risco. [...] Às vezes o risco é simbólico (a queda da bola do malabarista ou ainda o comportamento desequilibrado do *clown*), mas o risco que se corre na cena é, na maior parte do tempo, real e vital, colocando em causa a integridade física do artista. (GOUDARD, 2009, p. 25)

Goudard (2009) analisa quatro etapas correspondentes à criação no circo: a aprendizagem, a construção do número/espetáculo, a representação e o usufruto da obra. Ele revela a presença do risco como um elemento paradigmático dessa linguagem e propõe uma reflexão sobre os limites da condição do artista, que começa na etapa de preparação e alcança a longevidade na vida artística.

Na fase da formação, o autor descreve quatro etapas evolutivas. Começando com a fase do descobrimento, o artista explora situações de equilíbrio e desequilíbrio, imita, pratica a sensibilização no jogo e conhece seus limites até o momento em que o risco limita seu campo de experimentação. A superação desse momento se dá com o controle. As situações de desequilíbrio se resolvem, então, com evoluções estáticas ou dinâmicas, que exigem repetição. A consequência desse processo e a persistência trazem o próximo passo: o domínio. Nesse momento, o artista é capaz de jogar com o equilíbrio/desequilíbrio de acordo com a sua necessidade.

Para Goudard (2009), a proposta de alternar situações que vão do equilíbrio ao desequilíbrio, do estático ao dinâmico, e que se desenvolvem em figuras nas quais se corre perigo, é a base da linguagem do circo. A quarta fase é a do virtuosismo. Nesse nível, seria possível alterar princípios da técnica, como a velocidade natural de um movimento ou a amplitude, a força de uma figura ou uma sequência. Esse é o momento no qual o artista assume a sua capacidade de expressão máxima, e o jogo, a improvisação, a variação e a criação são o centro do seu trabalho. Para o autor, é nessa fase que o artista alcançaria um grau propício para criar uma obra de arte.

Colocar-se deliberadamente em desequilíbrio mune o artista de e solicita dele capacidades neuromotoras que no seu desenvolvimento se transformam numa linguagem específica dos artistas de circo. “Essa modalidade de expressão pelo desequilíbrio cria a hipótese de uma estética do risco” (GOUDARD, 2009, p. 27).

Se essa estética do risco existe, ela é sustentada pelos artistas e seus corpos sacrificados. Goudard fala que as três etapas da realização da obra artística no circo, a aprendizagem, a composição da obra e a exploração do espetáculo, correspondem a três situações do corpo do artista: o corpo ferramenta, o corpo objeto significativo e o corpo explorado ou corpo sacrificado. O corpo do artista que pode cometer a falha, consequente do risco e associada à ideia de erro, de degradação, de culpabilidade e de redenção, é herdado do cristianismo e poderia ser um conceito capaz de sustentar a ideia de sacrifício ao artista circense. Já dizia o Mestre Maranhão – “tem que sangrar!”.

Para Goudard (2009, p. 30), “os artistas necessitam de ferramentas para correr o máximo de risco sem se destruírem nem se sacrificarem.”. As tentativas de escapar do corpo sacrificado se dão, em boa medida, nas boas práticas de segurança. A segurança é o exercício de administrar os riscos do acidente. Um estudo detido sobre o tema é necessário ao se colocar em discussão a formação artística, a prática profissional e amadora, a regulamentação do circo na sua diversidade, a atividade artística, as características da linguagem e tantos outros temas em que aparece a relação risco-segurança como um binômio indissociável.

A expressão da emoção nas artes do circo está intimamente ligada a uma certa representação do perigo. No circo, a performance do artista torna o risco perceptível para o público, mas sua maestria técnica, adquirida ao curso de longos períodos de formação, é avaliada no cotidiano, que lhe permite enquadrar esse risco dentro de uma medida aceitável. (CLAVIER; LORIEUX; METAYER, 2003, p. 5, tradução minha)⁵²

⁵² “l’ expression de l’émotion dans les arts du cirque est intimement liée à une certaine représentation du danger. Au cirque, la performance de l’ artiste rend le risqué perceptible pour le public mais sa maîtrise technique, acquise au cours de longues périodes de formation et évaluée au quotidien, doit lui permettre de cadrer ce risqué dans une mesure acceptable.” (CLAVIER; LORIEUX; METAYER, 2003, p. 5).

O artista lida com o risco e envolve o público diante da possibilidade do erro ou apenas na evidência do perigo, mas, por trás do risco real, na batalha com o inimigo invisível, estão os artifícios da segurança. São esses os que lhe oferecem a possibilidade de arriscar. Os conhecimentos sobre o risco para um artista do desequilíbrio são um requisito de segurança. O domínio do desequilíbrio a favor da construção de gestos e imagens faz da noção de risco para um circense um vocabulário no qual o risco é controlado. Ele pode ser revelado ou ocultado em maior ou menor medida.

Para chegar a tal nível artístico, muitos elementos se entrelaçam na experiência, definindo essa possibilidade de *performance*: tempo, espaço, energia, materiais, equipamentos, instalações, conhecimentos (inclusive das possibilidades corporais), informações, artistas, técnicos, habilidades, criatividade e estado emocional. (FERREIRA; BORTOLETO; SILVA, 2015, p. 18, grifo dos autores)

Essa articulação de conhecimentos se traduz numa prática, num modo de fazer e numa exacerbada consciência do corpo, dos estados físico e emocional, das relações com o outro e com o espaço. Para o artista, os cuidados começam consigo.

Durante a fase de aprendizagem, a responsabilidade pela segurança é transferida, em parte, ao treinador. Por um lado, é necessário que seja assim, pois apenas ele será capaz de avaliar as situações de risco com capacidade ampla de análise dos riscos possíveis, por outro, é preciso que a responsabilidade sobre a integridade física e os cuidados pessoais sejam transferidos ao próprio aluno, artista, praticante. A relação mestre-aprendiz poderia ser aprofundada de acordo com diversos parâmetros, mas, no que tange aos cuidados com a segurança, de forma taxativa, posso dizer que o mais interessado é sempre o próprio envolvido com o risco.

Minha própria experiência como aprendiz trouxe o conhecimento deste princípio: eu sou responsável pelo que possa acontecer comigo e terei que arcar com as consequências do meu comportamento.

No Canadá, quebrei uma costela numa manobra regular de treino quando o cinto da lonja (que o professor me forneceu para treinar e que ficava grande para mim) subiu da cintura até o tórax e tracionou minha costela flutuante para cima.

O professor poderia ter notado que o cinto não se adaptava a meu tamanho, pois me perguntou, quando cheguei a Montreal, se eu tinha meu trapézio, meu cinto e as minhas caneleiras, mas eu não tinha e simplesmente transferi a responsabilidade para o treinador.

Com o tempo, desenvolvi meus aparelhos, faço-os ao meu gosto e utilizo, inclusive, um cinto de lonja que tem uma alça na perna e impede que ele suba. Meus figurinos de trapézio têm sempre uma abertura no lugar exato em que a argola do cinto fica livre, a alça da perna fica por baixo da roupa e a cintura, por fora dela.

Seria esperado que o início da atuação artística profissional coincidissem com a fase do artista que se torna independente. O artista trabalha com seus aparelhos, sabe instalá-los e é capaz de se responsabilizar pela segurança daquilo que irá apresentar, mesmo quando precisa da ajuda de um técnico de segurança, de um lonjeiro ou de uma equipe de montagem. Artistas de longa experiência coletam conhecimentos de diversas formas. A fase de formação deve fornecer experiências e informações vastas que possam ajudar a evitar acidentes na prática profissional. Por outro lado, o teor empírico da profissão fornece um conhecimento oriundo da experiência que muitas vezes é insubstituível pela teoria ou pela prática alheia.

Ao mesmo tempo, o contínuo da prática e a aquisição de conhecimentos podem se tornar um fator de risco. É curioso observar como a extrema confiança e o sentimento de segurança são necessários e, na mesma medida, perigosos. Nesse sentido, a prática profissional auxiliada pelo trabalho com profissionais da segurança é uma prática preventiva. É fundamental pensar que a reflexão sobre o risco deve ser tratada na

formação como uma ética da profissão que deve ecoar para os âmbitos da prática artística, da prática do ofício, do ensino, das práticas livres e mesmo das que sirvam a qualquer outro propósito.

Em relação à segurança e à utilização da lonja, sabe-se que as manobras em grandes alturas requerem requisitos de segurança que impeçam que o corpo bata no chão, mas também existem os riscos de o corpo bater contra a barra ou se friccionar contra as cordas bruscamente. Há ainda o risco de se atrapalhar com a própria corda de segurança, impedindo uma evolução segura.

A prática do trapézio em balanço requer um sistema de segurança chamado de *lonja*, já mencionado muitas vezes neste texto. Sem isso, a prática se tornaria suicida e legalmente proibida. A lonja consiste na utilização de um cinto que é colocado na cintura do trapezista e preso a uma corda que passa por um sistema de polias fixadas numa estrutura superior que impedem que o corpo bata no chão. O sistema é antigo e também é utilizado de maneiras similares em práticas acrobáticas não aéreas.

O sistema mais moderno consiste na utilização de um ponto fixo amarrado ao solo que funciona como um bloqueio automático. Esse bloqueio tem ainda uma ancoragem dinâmica chamada de *autolonja com elástico*, um sistema de segurança com bloqueio automático que pode ser utilizado com a lonja simples ou a lonja dupla, porém com amarração elástica e capacidade para diminuir o impacto da queda. Esse ponto de fixação deve ter um *backup* fixo e pode incluir um ponto de fixação final que permita o descenso do trapezista de maneira ágil e segura. É fundamental calcular a altura em que o corpo fica suspenso e amarrado no ponto de fixação elástica no caso da queda e considerar ao menos 1 m de distância do solo para evitar qualquer possibilidade de o corpo bater no chão.

Especificamente no caso de quedas de grande altura, e também naquelas em que o corpo se encontra em velocidade, como nos aparelhos aéreos dinâmicos, é indicado um sistema de lonja com bloqueio automático, tanto para a lonja dupla como para a lonja simples. Os desenhos da Figura 7 demonstram os modelos de lonja:

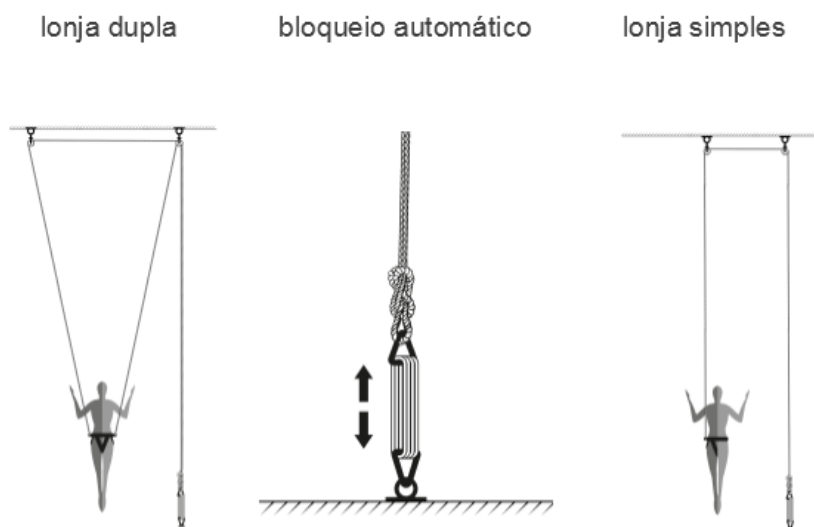


Figura 7 – Desenhos do sistema de lonja
 Fonte: desenhos de Murilo Thaveira adaptados de Clavier, Lorieux e Metayer (2003, p. 34-40, modelo 53).

A lonja de dois pontos é utilizada para evoluções simétricas que não incluam giros sobre o eixo longitudinal (piruetas ou *vrilles*) ou amarrada ao cinto de piruetas (*centuire vrilles*) para o treinamento de giros do corpo sobre o eixo longitudinal. Ela permite que o corpo, em caso de queda, seja sustentado de maneira estável.

A lonja de um ponto utiliza apenas uma das laterais do cinto amarrado ao corpo como ponto de fixação do trapezista. No caso de uma queda, o corpo ficará pendurado lateralmente. Ela é utilizada para evoluções que precisam de mudanças do eixo do corpo no sentido longitudinal e também como sistema de segurança em geral pelos trapezistas nas apresentações para o público, por ser mais discreta que a lonja dupla.

Acordo com a sensação do corpo. As pernas leves e, na maioria das vezes, os ombros pesados. A lombar se faz presente, sobretudo, do lado direito. Eu uso a lonja do lado direito.

O técnico de segurança é a pessoa que entende de montagens, materiais e sua utilização, legislação e prevenção de riscos. É um auxiliar de peso no trabalho com técnicas aéreas, sobretudo em montagens complexas que implicam o cálculo de fatores relacionados, por exemplo, com estruturas, ambientes de trabalho e características da modalidade praticada.

A função de garantir a segurança da montagem dos equipamentos é distinta da função do lonjeiro e diferente da do trapezista. Muitas vezes, essa função é assumida por uma mesma pessoa, o que pode ser tomado como uma dificuldade numa análise dos níveis de exposição ao risco de uma determinada performance. Gosto de trabalhar com meu técnico de segurança porque encontro uma forma dialética de avaliar os riscos e descobrir soluções mais seguras durante as montagens.

As virtudes de um técnico de segurança estão aqui espelhadas pela forma como meu técnico me permite vê-las. A montagem é calma, calculada e projetada com antecedência. Os detalhes são importantes. Se existe a possibilidade de fazer melhor, a premissa é fazer o melhor. A montagem realizada garante uma prática tranquila, inspira-me confiança e me devolve a imagem do seu rosto.

Meu técnico de segurança ganhou um nome inspirado na figura de Damiel (Bruno Ganz) em Asas do Desejo, de Wim Wenders. Ele é meu anjo e se faz sentir presente também quando não está.

Meu anjo é cuidadoso, tem um olhar tranquilo, pensa antes de fazer, gosta de conferir e de provar mais de uma opção para escolher. Durante as montagens, não se importa em mudar, não tem preguiça, gosta do que faz. Tem cuidado com o material e é compreensivo e amoroso com quem o faz. Eu converso com ele sobre o valor que tem para mim o seu trabalho, a sua companhia, a parceria. O meu anjo é um anjo.

Segurança é tema corrente no meu cotidiano.

As cordas têm um tempo de vida útil. Quando novas ou com pouco uso, oferecem toda a segurança que prometem – cargas de trabalho, elasticidade e peso por metro. As cordas com muito uso podem perder elasticidade e resistência. Sei o que não é bom para elas: umidade, poeira, atrito, torção e outros tipos de uso indevido, como usar corda de segurança para fazer carga, descuidar de cantos vivos e outros maus hábitos. Eu preciso confiar nas minhas cordas.

Quando monto uma lonja para balançar no ensaio ou no espetáculo, sei que essa lonja é a minha vida. Tampouco posso duvidar de um ponto de ancoragem, de um material ou mesmo de um acesso (essa escada onde vou subir está boa? Esse apoio que vou usar apenas como degrau é firme?).

Neste capítulo, apresentei alguns dos temas que cercam as bases da minha formação, observando que o artesanato e as técnicas que compõem a minha bagagem enquanto trapezista expressam um modo de fazer, que está intimamente relacionado às possibilidades expressivas tão esperadas no processo de criação. Discutirei, a seguir, como os modos de fazer podem ser revisitados e provocar mudanças de significação do gesto expressivo.

Capítulo 3

O que fazer?

A criação investigativa

Nesta pesquisa, de caráter autoetnográfico, a produção de conhecimento se deu a partir da vivência de um processo criativo. Por esse motivo, este é um estudo singular que pertence ao conhecimento em arte, já que situa seu objeto no seu caráter único e inexato, diferentemente da pesquisa científica, que prima pela precisão e exatidão da descrição (ZAMBONI, 2001).

A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar ressonância na parte interior e mais sensível de si. (FORTIN, 2009, p. 9)

O contato com as ideias de Zamboni (2001) e Fortin (2009) colaborou para o entendimento das minhas tarefas enquanto artista-pesquisadora e, assim, iniciei a observação de minhas práticas como um ato investigativo. Nele, o método de tentativa e erro é tingido pela experiência: aquilo que faz sentido ganha vida e a pesquisa encontra frutos. Entretanto, há também a busca racional com objetivos colocados como prioridade, uma vez que o confronto entre a razão e a intuição aparece diluído na vivência dos ensaios.

É curioso observar como sempre surge, após a experiência vivida, um processo de reflexão, racionalização, julgamento, avaliação e reordenamento.

Qualquer processo criativo envolve sequências de momentos criativos, intuitivos, seguidos de momentos de ordenação racional. Numa troca dinâmica entre intuição e razão, artistas e cientistas realizam suas buscas, encontram soluções através de um insight, para, num momento seguinte, se deparar com elementos passíveis de serem ordenados intelectualmente.

Neste sentido, criar significa também ordenamento, selecionar, relacionar e integrar elementos em novos arranjos. (COSTAS, 2005, p. 6)

Zamboni (2001) traça um paralelo entre a arte e a ciência, com o qual procura responder algumas questões fundamentais para a configuração da área de pesquisa em artes. Frente à ciência positivista e seus modelos, opõe a concepção oriental na qual intuição e razão configuram um binômio na atividade cerebral humana.

Seguindo as reflexões de Kuhn (1989), o autor observa que o fato de a arte estar relacionada à educação dos sentidos e da percepção possibilita uma compreensão do mundo complexa e profunda. A arte, apesar de expressar conteúdos particulares e não gerais, como busca a ciência, viabiliza a compreensão de aspectos da experiência humana que a ciência não permite entender.

Nesse sentido, reconheço que minhas escolhas se apoiam na busca por uma comunicação sensível por meio da arte e uma ocupação especial com o estado de presença, relevante ao se tratar de uma arte presencial como a que me dedico, o circo.

Na conclusão de seu trabalho, Zamboni (2001) coloca que a arte existe em diversas formas e que os artistas poderiam se nuclear – de acordo com sua forma de trabalho – como artistas puramente intuitivos ou artistas-pesquisadores. A semelhança entre os dois é o trânsito entre a intuição e a racionalidade, e a diferença está, no caso do artista-pesquisador, na existência de uma sistematização metodológica orientando o processo do trabalho.

Ele observa, ainda, como a desordem experimental pode ser entendida como uma questão metodológica que possibilita aos artistas-pesquisadores a experimentação envolvendo o acaso, na qual a especulação poderia ser um método adequado para a criação, orientado pela intuição. O lugar da hipótese, na pesquisa artística, é tomado pela expectativa.

A palavra *expectativa* é, nesta pesquisa, a perspectiva de conseguir criar dentro de um percurso determinado. A expectativa, então, está apoiada em ações como caminhar, alcançar, percorrer, atravessar e muitas outras pertinentes ao percurso. Expectativa é a esperança de realizar

ou conseguir algo, é a possibilidade razoável de que algo aconteça. Desse aspecto, a expectativa relaciona-se com o risco artístico, já que o que se espera realizar pode dar certo ou não.

Ileana Diéguez⁵³ traz a noção de risco que implica o compartilhamento de processos de trabalho:

Quando aqueles que lidam com a criação optam por compartilhar seus processos de trabalho, percorrem caminhos arriscados, em uma direção muito diferente da montagem ou representação de um texto prévio. O que se decide compartilhar ou mostrar não é uma técnica ou regra de como fazer o “trabalho de mesa” para interpretar o texto, ou como dividir os papéis entre os atores e marcar um roteiro cênico. A força destas demonstrações está nos processos de investigação, acumulação e criação dos atores, em diálogo com seus colaboradores e diretores. São esses caminhos de busca, experimentação, resultados, dúvidas, reflexões, onde se integram saberes culturais, aprendizagens espirituais e intelectuais, riscos corporais e confrontações humanas, que o grupo de artistas decide compartilhar de maneira ampla ou restrita. (DIÉGUEZ, 2014, p. 6, grifo da autora)⁵⁴

Isso me fez refletir sobre os riscos aos quais me sujeitei neste percurso de pesquisa. Diferentemente de outras pesquisas artísticas não acadêmicas desenvolvidas em criações anteriores, observo que, a partir do momento em que o foco desta pesquisa foi colocado no processo de criação e na observação de um determinado modo de fazer, aconteceram alguns processos não planejados que influenciaram diretamente os resultados artísticos.

O processo criativo tornou-se mais lento. A necessidade de observação e reflexão exigiu que as escolhas estéticas não fossem arbitrárias ou com sentidos alheios à pesquisa (como seria, por exemplo, utilizar elementos que “funcionam”, “agradam” ou mesmo “obedecem” a determinados padrões de linguagem). Essas variações poderiam ser

⁵³ Professora-pesquisadora do Departamento de Humanidades da Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad UAM Cuajimalpa, e membro do Sistema Nacional de Investigadores do Conacyt, no México.

⁵⁴ No trabalho de Ileana Diéguez, os processos de criação são observados diante do conceito de *desmontagem*. Este termo foi apresentado pela banca de qualificação como um horizonte possível para o desenvolvimento desta pesquisa.

entendidas como o risco de alcançar maiores ou menores resultados artísticos.

A impossibilidade de sediar a pesquisa prática nas instalações do Instituto de Artes da Unicamp tornou-se também um fator de risco para o projeto, dado que a continuidade do trabalho dependia de condições muito específicas, difíceis de se encontrar ou prover, sobretudo sem nenhum apoio econômico. Pensar o processo de criação sem contar com uma equipe envolvida diretamente no projeto, a qual, em muitas instâncias, era inevitável, foi um fator que dificultou a tarefa e ampliou o risco de encontrar ou não bons resultados.

Iniciar um processo de mestrado, atrelado à tarefa de uma artista circense, e assumir um compromisso de dois anos com um corpo pronto para trabalhar no trapézio em balanço é, por princípio, um fazer que envolve riscos. Neste caso, o fato de ser uma trapezista de 48 anos implicou assumir uma proposta de risco.

Claro que qualquer corpo pode sofrer uma lesão, qualquer intérprete da cena viva pode se acidentar, ficar impedido ou doente, mas o artista de circo, com o passar dos anos, tende a perder algumas das suas qualidades ou virtudes. A partir de que momento isso acontece? Como o artista lida com essas mudanças? O que implica essa transformação física? Ela é impeditiva, é constrangedora, é frustrante? Será que essas transformações poderiam dar lugar a outras qualidades expressivas?

Ao apostar na potência criativa de uma determinada linguagem, na relação dada entre a criação e a pesquisa, a possibilidade de conseguir resultados artísticos interessantes, potentes ou relevantes é fadada ao risco. Obviamente, toda obra de arte se encaixa nessas características, mas, se uma obra que se propõe a alcançar um determinado sucesso, e que faz as suas apostas visando claramente ao acerto, sofre a incerteza do risco, quanto mais poderia sofrer um processo que nem sequer tem como foco o resultado artístico?

Todas essas variáveis parecem influenciar tão diretamente o resultado artístico que esta pesquisa não poderia considerá-lo um índice de maior ou menor sucesso. Os resultados aos quais cheguei nas minhas investigações são um recorte do processo. O caráter não é definitivo e não

pretende chegar a respostas conclusivas, mas, sim, abrir caminhos e possibilidades criativas, fomentar o estado de alerta do artista criador que pode, assim, usufruir e compartilhar das colheitas singulares de sua prática investigativa.

O que apresento a seguir não se trata, portanto, de uma análise do processo tornando-se uma obra de arte, mas, fundamentalmente, de uma criação em percurso, movida pela relação entre uma investigação técnica e suas possibilidades expressivas. Deste período de trabalho, parece surgir como imprescindível a presença de conteúdos temáticos e de recursos narrativos.

3.1 O processo de criação

O coração desta pesquisa é o processo de criação. O sangue é o desejo, a força que movimenta a matéria.

A busca por um novo caminho surgiu de uma preocupação artística com meus próprios resultados e métodos de criação. Observei que, durante anos, trabalhei para incorporar métodos para o treinamento de trapézio, técnicas para o trabalho do corpo e diversos recursos para alimentar a criação. A construção de números aéreos de circo tornou-se uma prática especialmente frequente para mim.

Trabalhei muitas vezes com um modelo de composição baseado no desenho tensivo que o risco (real ou simulado) impõe em números de altura. Quanto maior é o risco, maior é o grau de tensão. O desenho de uma parábola tensiva gera um percurso para o risco, que se delineia em forma crescente até alcançar seu ponto máximo e logo vai entrando em relaxamento até a hora do aplauso.

No decurso desta pesquisa, comecei a vislumbrar que havia incorporado um modelo “clássico” de construção dramática para meus números de circo. A *Carta Aberta ao Circo* (LIEVENS, 2015) trouxe conceitos que me ajudaram a entender o que, como e por que eu reproduzia esses modelos.

A escolha de uma estética está vinculada à técnica que a sustenta e a seus valores. O modelo do corpo virtuoso, do corpo da proeza e da superação, foi colocado em questão diante da necessidade de pensar o corpo como um corpo expressivo que constrói uma dramaturgia. Esse foi o primeiro grande passo desta pesquisa. Reconhecer. Perceber. Compreender.

Na minha qualificação, diante da demonstração do processo criativo, a banca sugeriu a possibilidade de considerar o conceito de *desmontagem* norteando a continuidade desse processo. A desmontagem pode ser aplicada a uma cena, uma vida, uma trajetória, um espetáculo etc., e, segundo Diéguez (2014),

As demonstrações dos processos de investigação de atores e atrizes na América Latina geraram processos cênicos nos quais se começou a utilizar o termo [...]. A palavra “desmontagem” tem sido o repositório de múltiplas ressonâncias, teóricas e práticas. (p. 7, grifos da autora)

De fato, olhar para os elementos em jogo, tirando os véus e nos deixando ver a própria trajetória, a configuração desse corpo que se põe em jogo e a própria escritura cênica sobre o trapézio colocada como objeto de observação, poderia ser um ato de desvelar, desmontar.

No início deste percurso, busquei a aproximação com a universidade como suporte para alcançar o conhecimento que pudesse dialogar com minhas inquietações pessoais. A seguir, trago relatos das experiências mais significativas que vivenciei durante o processo da prática como pesquisadora, apresentando como foram se dando as escolhas temáticas que culminaram no trabalho com a Rosa, uma boneca de pano que é levada ao trapézio.

Minha expectativa de criação começou apoiada nas imagens que o trapézio é capaz de gerar e na beleza do voo. As imagens me seduziam como elementos plásticos imprescindíveis para as minhas criações. Todas as construções que eu conseguia vislumbrar eram pintadas com céus azuis e nuvens que faziam contraponto com o balanço do trapézio.

Experiência cênica 1

Circo da Barra, Unesp – São Paulo (julho/2015)

Fiz uma composição para apresentar numa lona de circo com altura de 6 m e capacidade para realizar trapézio fixo. Nesta primeira experiência, trabalhei sobre a compressão e a dilatação do espaço. Construí cenas intimistas muito próximo ao público e também no alto da lona, longe da plateia. Trabalhei com a noção de alto e baixo e com a verticalidade do trapézio.

Utilizei um pequeno objeto de madeira para ilustrar a figura do trapezista. Esse objeto é um brinquedo antigo, construído com duas varetas que sustentam um pequeno trapezista de madeira. Ao pressionar as varetas, o trapezista gira e faz piruetas. O trapezista iluminado de frente e muito próximo à plateia gera uma sombra gigante sobre a lona de circo. O espaço minúsculo se dilata e o trapezista cresce.

Em outra cena, o trapezista dorme no alto do circo. O espaço é pequeno e mal iluminado. A rubrica diz: como uma pomba no telhado. Lá, ele manipula o brinquedo do pequeno trapezista, depois projeta a sua sombra gigante e, por fim, o joga do alto para o chão. O espaço comprimido do trapezista sentado numa travessa no alto da lona o torna pequeno diante do espaço total. O boneco é pequeno. Ele cresce por meio da sombra e depois se esparrama minúsculo pelo chão.

Nessa experiência, o tema foi a queda. No escuro, o trapezista cai. Depois, o boneco trapezista cai.

O espaço

Compressão e dilatação do espaço

O espaço interior, um lugar não-lugar, um espaço evocado pela memória

Experiência cênica 2

Vale do Anhangabaú – São Paulo (outubro/2015)

Recebi um convite para participar do VIII Palhaçaria Paulistana, um evento promovido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo no qual eu poderia realizar um número de trapézio numa trave externa de 7,5 m de altura, montada ao lado de uma lona de circo no meio do Vale do Anhangabaú. A vontade de ocupar outros espaços que não o da cena convencional – a lona ou a sala teatral – me instigava a sair dos padrões aos quais estava habituada. Aceitei o convite com o objetivo de experimentar o espaço urbano, motivada pelo desejo do contato direto com o público na performance.

As condições dadas para a apresentação eram importantes de se considerar: naquela semana, eu teria mais cinco espetáculos agendados, um, inclusive, na noite anterior à data. A preparação da performance incluía a necessidade de administrar o rendimento físico da semana, as horas de sono da noite anterior (oito horas contadas, indispensavelmente) e as próprias expectativas artísticas para aquela oportunidade.

Eu sabia que não teria ensaio prévio no local, mas apenas um técnico de segurança que poderia ajudar na montagem dos aparelhos. Para essa oportunidade, eu queria trabalhar com autolonja, pois gostaria de compartilhar com o público meu questionamento sobre o medo e o desejo de “me jogar”.

Na manhã de sábado, 26 de outubro, me preparei e saí de casa com o material necessário: um trapézio de 4,5 kg, lonja, roldanas, corda, cinto de lonja, mosquetões, caneleiras, maquiagem e breu (resina vegetal). Havia uma trave externa de 7,50 m x 4 m, e o técnico da casa (conhecido e de confiança) montou meu regulador de balanço.

Cheguei no espaço de figurino e montei minha autolonja com elástico. Pedi um microfone. Me aqueci e coloquei a bota no tatame embaixo e à frente do trapézio. Conversei com as crianças que se aproximaram e ficaram com a mãe ou o pai, depois testei o balanço. Me maquiei bem rapidinho, ajustei o cinto e perguntei para o público se todos achavam que eu já estava arrumada. Comecei dando bom dia de perto e comemorando o fato de estarmos no centro dessa grande cidade, numa manhã ensolarada, todos juntos.



*Figura 8 – Com o público
Fonte: fotografia de Ligiane Braga.*

Perguntei, então, sobre o medo: “você tem medo? Eu tenho medo”, eu disse. Dois homens responderam: “eu não tenho medo” e “eu não tenho medo. Minha mãe batia, mas não bate mais”. Respondi: “e hoje? Quem bate?” Ele disse: “a polícia”. Eu disse: “eu tenho medo de polícia. Eles andam como loucos com os carros, fazem coisas perigosas e a gente pode cair no meio. Do nada pode ficar enrolado”. “Eu tenho medo”, eu disse, “mas eu vou... porque vocês estão aqui, comigo”.

Então, deixei o microfone e subi balançando na corda de algodão pendurada ao lado do trapézio, peguei a barra, soltei a corda, sentei, coloquei a lonja, olhei para eles e fui. Com pouco vão livre para uma eventual queda e ninguém na corda da lonja para me afastar do chão, preparei uma sequência segura, que me permitisse estar tranquila, conectada e presente. Foi a estreia com público do trapézio em balanço com a autolonja.



*Figura 9 – Trapézio no Vale do Anhangabaú
Fonte: fotografia de Ligiane Braga.*

A sequência ficou assim: trois poussez, assie en arrière, chute cheville devant, assie en arrière. Deux poussez par les genoux, mirranversée, bascule en arrière. Assie debut, cumprimentos. Trois poussez saût en arrière, mirranversé e tempo ventre. Pausa. Chute chéville en arrière, saut dévant monté en ventre, chute sur les points de pieds, un point. Eu aprendi trapézio em balanço em francês, cada movimento tem um nome e, junto a ele, uma imagem.

Nesse período, as leituras de Espinosa⁵⁵ fluíam intensamente com a prática. O desejo de indagar e não responder foi fundamental para encontrar novos caminhos e alimentar, sobretudo, a possibilidade de mudar o ponto de vista.

O processo dialético entre a leitura/reflexão e a prática transformou o olhar para o trabalho cotidiano, que pareceu se configurar como uma busca permanente. O treino e a percepção do corpo mostraram diferenças com minhas abordagens anteriores.

Um dos primeiros treinamentos que me propus a fazer foi a queda para o pé de trás, com autolonja, sem a participação do professor. Esse movimento representava para mim o medo de cair. Durante anos, repeti esse movimento tentando condicionar o corpo para executar a ação num

⁵⁵ Conforme discussão do capítulo anterior.

movimento preciso que alcançasse o modelo perfeito da sequência: escorregar da barra, deslocar-se para trás e soltar as cordas rapidamente.

Frente ao medo de me jogar, o comando racional tentava dominar meu corpo, mas o corpo nem sempre obedecia com precisão. Pensei na queda como um desejo. O desejo de me jogar, um movimento alegre, uma ação libertadora que atravessasse as linhas molares estratificadas, resquícios de sedimentações muito antigas e endurecidas. Transformei o treinamento e a atividade rotineira numa vivência alegre e renovadora. Tentei aproximar-me das sensações prazerosas do voo e busquei uma relação maior com o mundo afora durante a prática.

Experiência cênica 3

Circo Zanni – Campinas, Sorocaba e São Paulo (outubro e novembro/2015)

Aproveitei a fluência do ofício, a prática artística constante, para usufruir da possibilidade de viver a experiência da cena enquanto trapezista como um modo de me relacionar, de afetar e de ser afetada (como tanto se ouve com o aporte dos filósofos da diferença). A relação deu-se com o objeto, com o outro e com o entorno profissional. Pensei-me como parte de um corpo vital que flui e ativa positivamente os encontros. Concretamente, mudei minha forma de estar, de agir, de me preparar, de interpretar.

Na temporada do Circo Zanni de 2015

Antecipei o aquecimento corporal e os exercícios de prevenção para os ombros em 20 minutos. Em todos os espetáculos, ficava pronta em todos os detalhes 10 minutos antes da entrada do meu número em cena e iniciava a concentração: deitava logo atrás da cortina, fechava os olhos, respirava tranquila e conscientemente e imaginava exatamente a sequência inteira do número num fluxo ininterrupto, tentando lembrar a sensação prazerosa do voo e o detalhe de cada momento. O curioso é que a cada dia eu saía de cena muito leve, sem cansaço nenhum, e com uma sensação de muita plenitude.

Ainda sem predeterminações estéticas, e sem um resultado esperado, olhei para meus procedimentos conhecidos e percebi que o medo da queda estava sempre presente na hora do treino e das apresentações. Cabe notar que o medo da queda está diretamente ligado ao risco de morte, seja no imaginário coletivo ou no íntimo de um trapezista. A imagem do medo está presente em quem acha que vai morrer e o momento “antes” da queda é afetado pelo medo do que será.

A propósito do tema da queda, minha orientadora sugeriu a leitura de *Caindo na memória*, de Ann Cooper Albright (2012), transcrição de uma conferência da coreógrafa na Abrace⁵⁶ em que ela estabelece uma relação entre queda e memória. Observando fotografias e testemunhas da queda no atentado de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, Albright traz relatos e impressões dos corpos que caíam de grandes alturas das janelas dos edifícios bombardeados.

A autora relaciona a queda e a memória com passado e futuro, um antes e um depois, nos quais estão presentes o caráter virtual e a metáfora:

Assim como a memória, a queda se baseia em um deslizamento através do tempo e do espaço. Marcada por uma trajetória de cima para baixo, assim como antes e depois, a queda se refere ao que era enquanto se move em direção ao que será. A memória também evoca dupla realidade de tal forma que o lá e o depois são sentidos aqui e agora. [...] Queda e memória atuam como limiares entre o passado e o futuro, bem como cruzam fronteiras entre os estados literal e metafórico de estar no mundo. [...] Suspensos entre o em cima (*up*) e o embaixo (*down*), o passado e o futuro, os nossos corpos começam a reconhecer aquilo que a nossa memória já sabe: que a gravidade pode nos levar a um estado de graça – se estivermos dispostos a correr o risco [...]. (ALBRIGHT, 2012, p. 49)

Albright (2012) sugere que o conceito de queda como fracasso, perda ou condição possa ser reconsiderado como um movimento transformador. Assim, também se relaciona com o pensamento do filósofo francês Pierre Lévy (1996), para quem o corpo em queda se torna velocidade e configura o corpo virtual daquele que se lança:

⁵⁶ Abrace é a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

Submisso à gravidade, mas jogando com o equilíbrio até tornar-se aéreo, o corpo em queda ou em deslizamento perde seu peso. Torna-se velocidade, passagem, sobrevoo. Ascensional, mesmo quando parece cair ou correr na horizontal – eis o corpo glorioso daquele que se lança ou do surfista, seu corpo virtual. (LÉVY, 1996, p. 17)

Pensar a queda como um momento poético demanda um intérprete poeta. Esses textos de Albright e Lévy chegaram como um alimento para a alma.

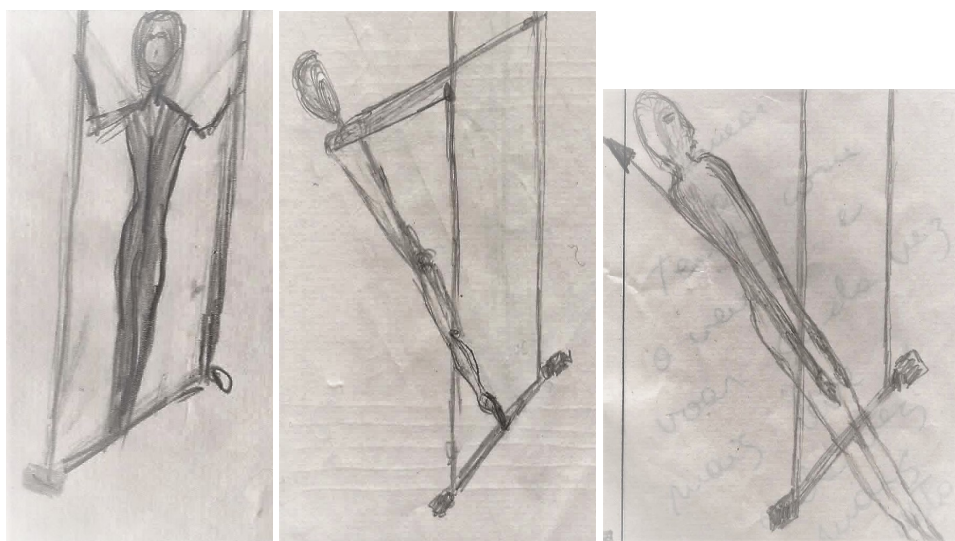


Figura 10 – Da posição de estabilidade para o desequilíbrio
Fonte: registros do caderno de campo.

“Antes de cair” tem um sentido ancorado em todas as afecções que compõem esse exato momento.

Esse corpo está impregnado de memórias cognitivas dos tecidos conjuntivos e de memórias afetivas de outras quedas.

Cair para trás. Cair é o verbo que indica ir.

Ir é viver um percurso. Se colocar em desequilíbrio, soltar e flutuar para trás e para baixo, depois segurar.

Desequilíbrio e aterrissagem. Dominar o desequilíbrio.

Um pequeno trecho de *Fallen (Caídos)*, criação de 2002 realizada em colaboração pelo coreógrafo Jess Curtis e a Fabric company, relata uma experiência que me é muito familiar:

Eu sinto o impulso crescendo e o vento passando rápido por mim. Abro os meus braços e eles pegam o vento... Eu ainda estou caindo, mas caindo horizontalmente, flutuando. O medo se torna emoção, a emoção se torna uma espécie de unidade de estar em êxtase com o ar... Eu não tenho medo. É emocionante, os nossos sentidos despertam, talvez estejamos mais vivos do que em outros momentos. Por um instante, caímos como se estivéssemos voando... e há um risco. O risco de não sermos pegos, o risco de batermos forte no chão e nos machucarmos. Sabemos que há um fundo lá embaixo que, no final, a gravidade saberá lidar conosco. Mesmo assim, nós nos rendemos, nós confiamos, nós comprometemos o nosso equilíbrio com a conexão com o outro. (ALBRIGHT, 2012, p. 57)

Esse excerto sobre “a queda” é inspirador porque consegue transmitir a sensação prazerosa do “voo” e, ao mesmo tempo, é exemplar como relato de uma experiência. Traz em sequência os detalhes das sensações – uma imagem dilatada da queda – e a emoção. Depois, a consciência, uma reflexão, uma memória, uma crença, um depoimento pessoal e uma atitude.

Se o medo da queda foi, nessa etapa, o tema principal de observação, a preparação para a queda poderia ser o momento do equilíbrio. A partir desse momento, o trabalho com o equilíbrio tomou lugar principal da preparação do corpo, e me utilizei da prática de ioga para construir uma sequência de movimentos que poderiam ou não entrar em cena na próxima composição.

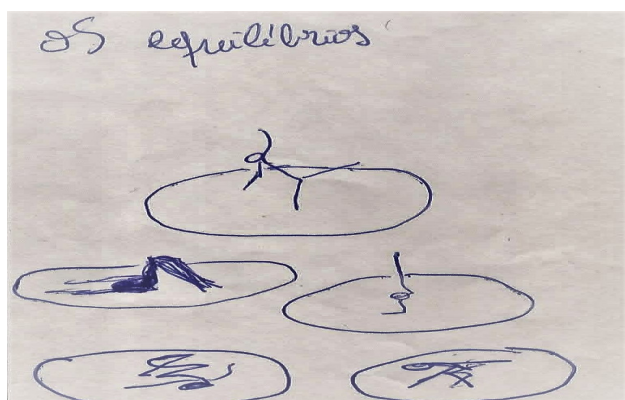


Figura 11 – Os equilíbrios
Fonte: registro do caderno de campo.

Experiência cênica 4

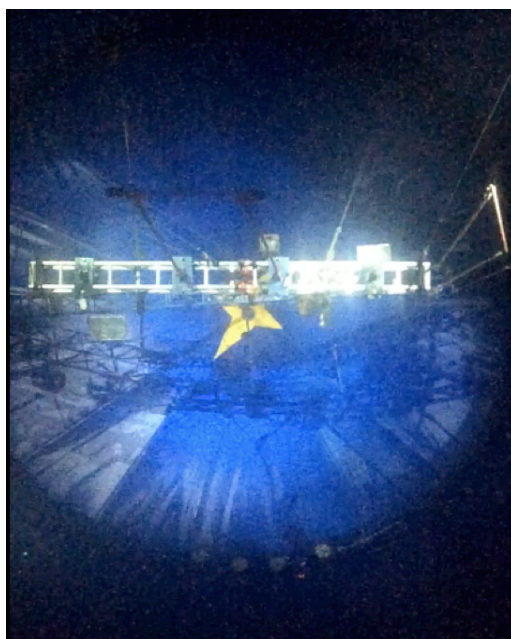
Lona do Circo Zanni – São Paulo (novembro/2015)

Aproveitando a possibilidade de um espaço cênico adequado para uma *performance* aérea de grande porte, solicitei a utilização das instalações do Circo Zanni, durante a temporada em São Paulo, onde eu tinha uma altura disponível de 8 m e capacidade para realizar trapézio em balanço. A preparação da apresentação incluiu um técnico de segurança, um iluminador e um sonoplasta. Também contei com a colaboração de uma diretora de palco que ajudou na logística e na captação das imagens de registro.

Esses dados são fundamentais no entendimento da dimensão da produção. Dessa perspectiva, essa foi uma experiência que considerei importante como dado e premissa deste trabalho, e, com esse propósito, solicitei à minha orientadora que fosse espectadora.

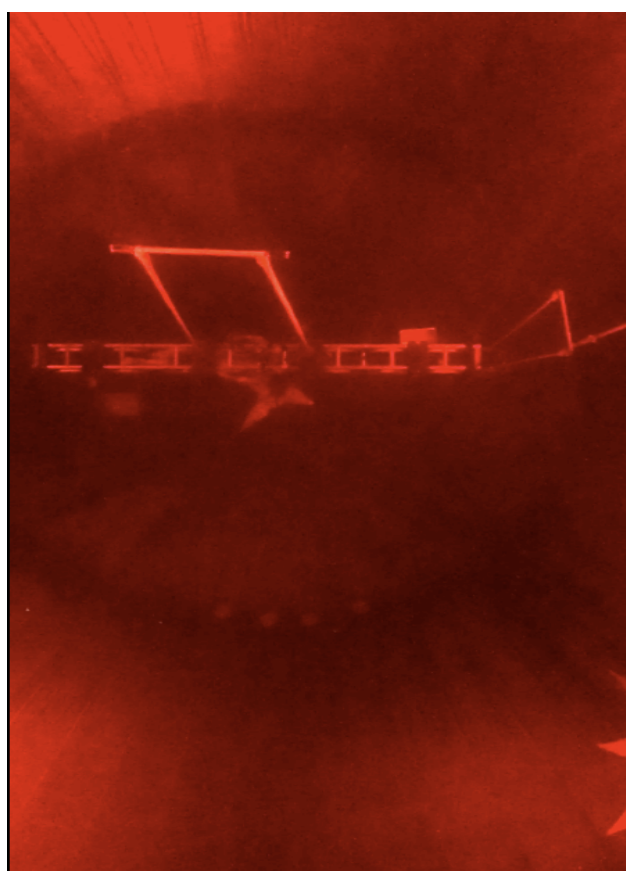
Com todas essas condições favoráveis, foi possível experimentar uma ocupação cênica diferente da habitual dentro do espaço da lona de circo, especialmente dessa lona (muito conhecida para mim). Nesse espaço de conforto, por assim dizer, consegui experimentar a utilização de texto falado e trazer para esse “percurso” alguns dos temas que vinham aparecendo como inquietações: o risco da altura, a queda, a memória, o relato poético.

Nessa cena quis aproveitar o espaço do balanço, utilizar o espaço aéreo e a magnitude da altura. Aproveitei para explorar a sensação de tensão que suscita o risco da grande altura e seu contraponto com a fluidez prazerosa do voo.



*A lona de circo, a
dimensão aérea
conhecida, a cúpula,
a distância do chão.*

*Figura 12 – A cúpula azul
Fonte: registro do caderno de campo.*



*Eu tenho medo
da raiva, do
grito no escuro.
Tenho medo da
guerra, tenho
medo de cair
para trás. Eu
tenho medo,
mas eu vou...*

*Figura 13 – A cúpula vermelha
Fonte: registro do caderno de campo.*



Voar a grande altura num gesto prazeroso, os joelhos flexionados e o quadril desalinhado.

“Eu me lembro de você. Lembro de uma tarde na praia, o vento soprava suavemente. Você cantarolava uma melodia suave. Alguns grãos de areia incomodavam. Você lembra?”

*Figura 14 – Balanço com joelhos flexionados
Fonte: registro do caderno de campo.*

O foco, nesta experiência, esteve no “estado” do intérprete e numa experimentação composicional sem vocação assertiva. Até esse momento, eu não colocava em dúvida a figura da trapezista. Meus cabelos ainda eram figurino e meus gestos naturais, parte do texto dramático.

Nesta etapa da pesquisa, as sugestões da orientação e as leituras foram fundamentais para me dar solvência na escolha de procedimentos investigativos. O próprio espaço de ensaio e a minha preparação já sugeriam distintas necessidades. Sentia falta de um ambiente livre de padrões predeterminados, de uma sala de ensaio de criação em que o meu corpo fosse uma página em branco sobre o qual coubesse o rascunho. Escrever, esvaziar, preencher.

No percurso do mestrado, as práticas conduzidas por Ana Cristina Colla e Ana Clara Cabral Amaral durante a disciplina Movimento, Ação e Gesto – Mimese e Dança me deram a possibilidade de entrar em ação com meu ser criador-intérprete, construtor de gestos e de possíveis narrativas por meio de uma prática guiada pertinente ao autor-intérprete. Nesse momento, surgiram motivações para trabalhar novos conteúdos e uma grande vontade de me aproximar mais do teatro.

A disciplina dialogou intimamente com meu projeto de pesquisa, que pressupunha a fricção entre linguagens artísticas como a dança, o circo e o teatro, em busca de um terreno no qual as fronteiras se diluíssem. Entre as colheitas que ficaram desse trabalho estão o equilíbrio, o “corpo boneco”, a voz e o texto, e a presença do sagrado.

O trabalho começa no próprio corpo. Reconhecer o estado do ser, preparar e movimentar a matéria, o material de trabalho que articula o estado sensorial e emotivo desse ser em ação/reação. São ações físicas e vocais. Às vezes, utilizo estímulos externos. As premissas do dia começam a despertar um estado de alerta e observação que se traduz em gesto. Um gesto que está preenchido da própria presença e que se dá entre um atuador e um observador, real ou imaginário. Sinto o gesto como uma manifestação física daquilo que entendo do que faço e traduzo. Observo o gesto e trabalho sobre ele, me sinto intimamente ligada à sua construção, me reconheço na sua singularidade. Com ela, ensaio construir uma dramaturgia que nasce da experimentação como uma metodologia de criação.

Durante a viagem de campo que realizei no decurso desta pesquisa, tive a oportunidade de fazer um workshop de criação em dança, na cidade de Bruxelas, ministrado pela coreógrafa Juliana Neves, que, aliás, é uma parceira de longa data. Nos exercícios de improvisação, surgiu a necessidade de um corpo transformado pelo objeto. Utilizei os elementos que estavam à mão. A meia-calça amarrada nos braços e um pedaço de pano pendurado na parte posterior da minha calça me fizeram sentir que o meu corpo podia alcançar outras dimensões. Construí, durante o fluxo da experiência, um corpo-forma que transformava meu gesto até o ponto de quase não conseguir me reconhecer.

A mulher muçulmana tem braços de tentáculos. Ela tem um rabo amarrado no corpo. Esse apêndice é um filho que ela carrega nas costas. Um sentimento de profundo ódio social me invadia e uma sensação de incompreensão e violência se opunha ao culto divino. O sagrado foi representado pelos equilíbrios da ioga e a criação parecia ter sido motivada pelas imagens com as quais eu convivia na cidade e que entraram no meu imaginário sem que eu pudesse perceber conscientemente. Essa mulher tinha um ódio profundo que só poderia se apaziguar com respeito e muito amor.





*Figura 15 – A mulher muçulmana
Fonte: registros do caderno de campo.*

O trabalho com os estados em intensidades de um a cinco me levou ao ódio da guerra, das armas, e ao reencontro no amor, o filho sendo arrastado pela mãe como um pedaço do seu próprio corpo.

A volta da viagem deixou claro que eu estava à procura de um outro corpo que eu pudesse ocupar e dar vida. Pensei na possibilidade de trabalhar com um boneco. Ao mesmo tempo, o projeto do aparelho de trapézio de grande voo que estava em fase de pesquisa começou a ser produzido.

Experiência cênica 5

Circo Fiesta – Vinhedo (setembro/2016)

Esta criação foi idealizada para acontecer num circo⁵⁷ de grande porte (com 4 mastros e cúpula a 13 m de altura), onde eu pudesse testar o aparelho de grande voo. Meu objetivo foi aproveitar as condições do espaço aéreo e criar um número que pudesse compor com o espetáculo regular como uma das atrações do programa.

O aparelho não ficou pronto a tempo. Foi preciso adaptar – desta vez, não uma adaptação do corpo, mas, sim, do espetáculo. Resolvi trabalhar o equilíbrio e o risco, evidenciado pela altura, a queda de grande altura e o voo. As dimensões do espaço aéreo possível de ocupar me permitiram trabalhar com guias de 4,60 m.

Construí uma plataforma oval de 1,20 m x 0,80 cm que idealmente ficaria suspensa no centro do circo a 9 m de altura. Trabalhei sobre uma série de movimentos de equilíbrios com origem na ioga e em composições que surgiram na experiência com a mimese corporal. Essa sequência seria apresentada na plataforma aérea como um momento sagrado. A concentração e o equilíbrio potencializam-se na altura, que enfatiza o risco apenas pela imagem desse corpo solitário a 9 m do chão.

As necessidades de direção de palco, ordem de entradas e saídas desse espetáculo impediram que eu fixasse a plataforma adequadamente. Precisei suspender a plataforma por um ponto único para agilizar a saída do aparelho após a apresentação. Consegui estabilizar minimamente a estrutura e fiz uma adaptação na qual conservei a queda e uma sequência de balanço no trapézio de guias longas.

⁵⁷ Fiz uma residência de uma semana no Circo Fiesta, na qual pude experimentar a montagem ideal da estrutura. Trabalhei sobre a queda e logo me apresentei dentro das condições possíveis.

A preparação

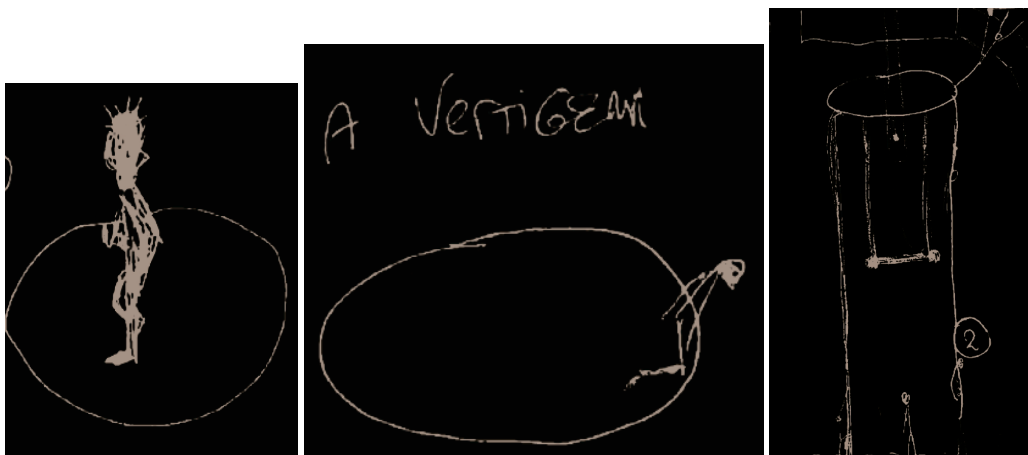


Figura 16 – A vertigem
Fonte: registros do caderno de campo.

Uma experiência sobre a queda no Circo Fiesta

Estava numa plataforma suspensa a 9 m de altura, escondida num casulo de tecido em que esperava a entrada do público na lona ao som da música dançante do circo. Respirei. Olhei o aro da cúpula, próximo, à minha frente, pensei na minha sequência, recostada no tecido macio, esperando e respirando. Vestia uma lonja e minha saída seria por trás. Cambalhota para a posição de cócoras. Equilíbrio. Posição de pé, giro para a direita até encontrar o olhar do público. A plataforma é muito instável, é preciso ter uma mão no cabo de suspensão para fazer os passes e tandues. Preparação da queda: soltar o laço do vestido, pendurá-lo no cabide suspenso logo à minha frente. Soltar o cabide, deixar o vestido cair. Olhar para baixo. Segurar os dois cabos, deslizar os pés até a ponta da plataforma, que se inclina para baixo, sentir a puxada da corda nas costas e, na frase musical que despenca, lançar-se para frente e cair.



Figura 17 – O casulo
Fonte: fotografia de Rafaela Gabani.



Figura 18 – A plataforma
Fonte: fotografia de Rafaela Gabani.



Figura 19 – Antes da queda
Fonte: fotografia de Rafaela Gabani.

3.2 A criação com o boneco

O trabalho com o boneco começou na montagem de um primeiro protótipo. Era uma boneca de pano feita com uma saia e uma blusa, uma cabeça de tecido recheado e uma peruca velha. Era feia e mole. Amarrei a boneca ao meu corpo e balancei. O cabelo e a cabeça me impediam de ver a barra e as cordas nas manobras, mas eu conseguia fazer algumas evoluções. Concluí que era possível e comecei a investigar.

Experimentei outros bonecos e, em seguida, parti para a construção de uma boneca menina. A minha boneca é uma boneca germinada.

O boneco germinado parte do princípio da simbiose entre o ator e o boneco. Resultam desta técnica personagens compostos de dois elementos: artes plásticas e o humano. Tal hibridização forma uma inteireza, um terceiro corpo. Reportando-nos ao boneco germinado, no que se refere a sua construção, ao confeccioná-lo, devemos calcular a sua adequação ao corpo do ator e, posteriormente, fazer o ator treinar-se até que ator e boneco confundam-se, surgindo daí o terceiro elemento, que é o personagem. Assim, poderemos ter personagens em que as pernas são do humano e todo o resto é corpo do boneco, por exemplo. (FREITAS, 2012, p. 3)

Consultei um bonequeiro muito recomendado que foi meu Gepeto, e fiz quatro longos encontros com ele. Ouvi muitas histórias sobre bonecos e possibilidades de manipulá-los. Velho e experiente, disse que eu iria construir um ser de acordo com as minhas necessidades. Pedi simplesmente uma cabeça com estrutura de ombros para segurar um vestido e que eu pudesse acoplar ao meu tronco. Aparentemente, era só disso que eu precisava. A cabeça da boneca ficou pronta. Era um meio-busto branco, parecia um manequim.

Fiz para ela um vestido de voal cor-de-rosa com a frente trabalhada com pregas e uma cinta de cetim na cintura. Amarrei a boneca à minha cintura e vesti as mangas de seu vestido, mais longas que o comum, preendi os velcros-macho de seus ombros e costas no meu colete de velcros-fêmea e comecei a manipular.

Mexia bem devagar para tentar construir movimentos e conseguia me mexer com alguma desenvoltura no trapézio fixo. O movimento surgia bastante desconstruído, como se eu quisesse que minhas pernas fossem de pano. Algo interessante surgiu de dentro para fora na movimentação: o movimento estava preenchido de qualidade, embora ainda não dotado de sentido.

A cabeça da boneca me atrapalhava demais, pois ocupava muito espaço, e os ombros e o tórax criavam um volume que me impedia de aproximar o tronco das pernas. A posição de fechamento do tronco com as pernas, na qual as pernas estendidas se unem ao tronco com os braços estendidos, é necessária no trapézio para sair da posição de pendurado e evoluir para as figuras que usam a barra por trás do corpo (uma quantidade bem importante, por certo).

O primeiro problema técnico surgiu e parecia impossível avançar sem resolvê-lo. Ao ficar de ponta-cabeça, o vestido virava de cabeça para baixo, cobrindo meu rosto e revelando apenas minhas pernas e meu quadril. A imagem do boneco desaparecia. Minha boneca com cabeça branca e sem rosto, no seu vestido de voal, era um verdadeiro fantasminha. Fracasso total.

Parti para o trabalho com Gepeto, e demorou mais um mês até eu conseguir ter uma cabeça menos volumosa no crânio e com o troco bastante menor. Trabalhei, com a ajuda de uma parceira de muitos anos, na criação de uma roupa que trouxesse uma menina, simples, sem muita informação de cor e que pudesse unir melhor a figura da boneca com as minhas pernas. Maquiei a cara da boneca com a minha maquiagem e experimentei fazer os olhos, provei cílios postiços, desenhei sobancelhas e fiz um cabelo com mistura de linhas, tranças finas e flores de crochê.

Rosa pequena, um boneco menina de vestido até o joelho

Uma melodia chegou aos meus ouvidos na voz de Mateus Sartori e no piano de Guilherme Ribeiro. É uma versão de Rosa do Mearim, do Luiz Gonzaga.

Toquei, cantei e ouvi a música sem parar.

Depois, fiz uma versão da letra.

Eu ontem sonhei com Rosa, meu amor

Chorando a se lastimar

Depois de lhe dar um beijo

Dizia meu benzinho

Vivo sempre a te esperar

Rosa Pequena ficou lá no seu cantinho

Eu longe dela e tão longe de mim!

Se eu pudesse refazer o meu caminho

Ficaria perto dela e já não tão longe de mim

Ela ficou no canto, eu fui embora trabalhar. Rosa, no seu cantinho, brincava com um “trapezista de mão”. Mamãe voava no alto e Rosa ficava aflita. Um dia, mamãe pegou Rosa no colo e lhe ensinou a voar. Então, Rosa soube porque a mãe sempre ia lá.

Depois, Guilherme Ribeiro⁵⁸ gravou uma versão instrumental para Rosa, um percurso na floresta, um percurso dramático com intensidades da noite.

Rosa: “eu tenho uma voz pequena e só falo se for no ouvido. Eu tenho muitas histórias, e algumas eu sei contar”.

Experiência cênica 6

Sala AC-06 da Unicamp – Barão Geraldo (dezembro/2016)

Construí uma pequena cena que pudesse apresentar para a banca de qualificação um recorte daquele momento do processo de criação. Trabalhei com o corpo da trapezista e com o corpo da boneca, utilizei-me do trapézio baixo, próximo ao solo, e, logo, do trapézio um pouco mais alto, dentro das condições da sala. Com o corpo, apresentei “um relato clínico”, conforme registros do caderno de campo. Mostrei o corpo sem roupas, como evidência dos fatos. A figura do anjo esteve presente.

Foi a primeira experiência com a Rosa, ainda sem personalidade, e apenas aparecendo como um dispositivo para a criação. A banca de qualificação apontou a primeira parte como um exemplo de desmontagem⁵⁹ e a necessidade de repensar a presença da boneca neste trabalho. Na avaliação feita junto à minha orientadora, surgiu a hipótese de que talvez o próprio trabalho com a boneca pudesse ser uma desmontagem.

Consegui um encontro com um diretor muito experiente no Teatro de Bonecos e de Animação que durou quatro horas e ecoa até hoje. André⁶⁰ me falou três coisas muito importantes, e a primeira delas foi que o boneco

⁵⁸ Pianista, tecladista, acordeonista, arranjador e compositor natural de Santos (SP), é formado em piano erudito pelo Conservatório Pio XII da Universidade do Sagrado Coração de Bauru (SP) e em música popular pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

⁵⁹ Mais adiante, ampliarei a reverberação dos apontamentos sobre desmontagem.

⁶⁰ Luiz André Cherubini é formado em Direção Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É um dos fundadores do Grupo Sobrevento, companhia teatral especializada em Teatro de Bonecos e de Animação que atua desde 1986.

vive através de seus olhos, ali onde reside o contato com o outro; se a cabeça não se mexe, o boneco não tem vida. Ele pegou um pedaço de pano e torceu uma parte dele. Em um instante, fez um pequeno ser de pano com cabeça e corpo. A cabeça se mexia, e ele perguntou: “para onde você olha?”. Eu respondi: “para a cabeça”. “É assim”, ele disse. “Todos olhamos para a cabeça do boneco, ela define seu foco, ali ela mostra o modo do ser”.

A segunda coisa foi que todos os problemas técnicos que aparecem, em geral, poderiam ter soluções, se esse fosse o problema. Ele explicou que o boneco não precisa imitar a realidade, é necessário que o público complete aquilo que falta, e é isso que o faz embarcar na linguagem. A curiosidade humana faz com que queiramos descobrir sempre o que há por trás de um truque, e é isso que nos faz parar de acreditar na magia, por isso, é necessário que o boneco proponha uma construção que precise da imaginação do espectador para mobilizar uma realidade.

A terceira coisa que André disse foi que eu devia me relacionar com a boneca e construir as nossas histórias. Até então, eu só sabia que ela se chamava Rosa e que eu era uma espécie de mãe para ela, a quem devia ensinar o trapézio.

O trabalho com a minha boneca me propõe amplos sentidos de investigação, uma desconstrução de padrões corporais e um jeito diferente de me relacionar com o trapézio. Explorei um repertório de possibilidades de movimentação, habilidades técnicas no balanço do trapézio e evolução em algumas figuras, passagens e quedas com a Rosa acoplada ao meu corpo, o que propõe uma adaptação do meu corpo e uma série de problematizações.

A cabeça de Rosa me bate no balanço. O pino de manipulação é ótimo para manipular, mas é muito perigoso. Preciso encontrar outra forma de manipular a cabeça.

Rosa vai para a casa do Gepeto. Talvez a mola do pescoço deva ser mais rígida ou é preciso mais atrito na articulação do pescoço com a cabeça.

Deparei-me novamente com a necessidade de fortalecimento de uma técnica e de seus saberes-fazer. Volto ao conceito do ofício do circense, abordado de maneira central no Capítulo 2. O que poderia me auxiliar, então, no trabalho nessa nova técnica como aporte da pesquisa artística?

Na improvisação de movimentos e nas construções dramáticas com a boneca, surgiu um corpo habitado por percepções e imagens que despertam memórias afetivas, as quais se relacionam com conteúdos que sugerem um universo em construção. Nasceu uma experiência poética que é potente e pode amadurecer.

O aparelho de grande voo ficou pronto. Montei, testei, funcionou. A pesquisa técnica foi assertiva e inovadora, mas a evolução do aparelho continua em curso, com dois aspectos que podem ser mais bem resolvidos: o aparelho pode ser mais aerodinâmico, ou seja, favorecer a manutenção do pêndulo do trapézio e ainda ampliar as opções de ancoragem para tornar viáveis as apresentações artísticas.

Levei a Rosa para o grande trapézio. Os voos próximos ao solo me permitiam manipular levemente a sua cabeça. O volume do corpo da boneca dificultava muito minha movimentação no trapézio. A maior dificuldade estava no balanço. O movimento que faço para puxar balanço à frente faz com que a cabeça da boneca – que é de resina, rígida – bata contra a minha.

Comecei a fazer evoluções muito simples. Meu maior incômodo era ver como a figura da boneca se desmontava cada vez que eu ficava de ponta cabeça. Os braços dela, se comparados aos meus, têm uma proporção complicada, pois empresto meus braços para ela e sou maior do que ela. Tentei praticar e me acostumar com o corpo dela e com o aparelho novo. Balançar, balançar e balançar.

Gelo

Tenho os dois pés apoiados no saco de gelo. Bati os dois pés no chão. Dói. Não consigo andar.

Sabia que o trabalho com a Rosa iria trazer novos machucados. Erro de cálculo. Balançava dependurada pelas mãos próxima ao solo com a Rosa

vestida no meu corpo. A cabeça dela limitava minha visão. Pulei do trapézio na frente e caí fora do colchão. Eu havia colocado apenas um colchão. Muito pouco. Me impressiona pensar o quanto minimizamos o risco os que convivemos com ele.

Agora é preciso cuidar. Gelo, arnica e repouso dos metacarpos.

Fiz gelo, doeu muito. Suportei 15 minutos e um pouquinho mais. Tirei o gelo e esquentei meus pés com as mãos. Meia hora depois, parou de doer. No dia seguinte, consegui balançar sobre a barra normalmente. Saiu barato.

No início de 2017, tive a oportunidade de participar da Oficina Atores diários, ministrada por Helena Cardoso⁶¹ na SP Escola de Teatro⁶². O objetivo da oficina foi criar uma dinâmica de grupo de pesquisa, na qual cada artista pudesse propor experimentos cênicos em diferentes endereços da cidade e registrar em seu caderno de campo seus procedimentos e impressões.

Experiência cênica 7

Praça da República e Biblioteca Monteiro Lobato – São Paulo (janeiro/2017)

Meu objetivo foi aproveitar a experiência para poder me comunicar com o outro, agora fora da sala de ensaio. A possibilidade de interação com a cidade resultou num disparador muito interessante para a criação.

⁶¹ Helena Cardoso é atriz, formada pela Unesp e pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac), mestranda do Instituto de Artes da Unicamp e fundadora do coletivo A Digna Companhia.

⁶² Um Centro de Formação das Artes do Palco que fica na capital do estado de São Paulo.



*Figura 20 – Rosa na praça
Fonte: fotografia de Martim Gueller.*

Rosa e eu fomos passear na Praça da República. É uma grande surpresa ver o verde e o lago no meio dessa bagunça. Rosa gosta de verde e sempre olha para o alto. Um grupo de crianças nadava e brincava no lago de água turva. Um menino saiu com frio da água e Rosa pulou com ele para o frio passar, brincando de ver quem ia mais alto. O menino da bicicleta não quis levar Rosa para passear. Rosa queria fazer tudo, saltar a grade, subir na árvore, pendurar-se na grade do coreto.

Isso é muito estranho para mim. Misturar ficção com realidade, me sinto responsável, caso eles possam pensar que estou louca.

O questionamento é sobre o limite entre a realidade e a ficção, a vida e a representação.

Às vezes, a Rosa dá medo. Percebi que ela não pode parecer de verdade, não pode dar medo.

Um dispositivo pessoal. *A qualidade de presença na materialidade do encontro com outros na cidade.*

Um dispositivo relacional. Rosa tem um texto que pode aparecer no diálogo.

Rosa: “tira uma foto de mim? Tenho certeza de que eu fico bonita entre os libustros”. Rosa combina com verde. Foi minha mãe que falou...

Os diálogos que surgem na rua

“Se você achar um boneco na rua, o que vai fazer?” O gari diz: “É difícil encontrar”.

Rosa: “E quando acha?” Ele: “ah, deixa ali num cantinho”.

Rosa- Tira uma foto de mim? Tenho certeza de que eu fico bonita entre as árvores. Rosa combina com verde. Foi a minha mãe que falou...

O conflito

Eu posso chorar durante dez horas até fazer um rio caudaloso e vou olhar o rio arrastando o lixo jogado nas ruas contaminadas de bactérias e sujeiras que deságuam num mar salgado como as minhas lágrimas.

Rosa: “Hoje tenho raiva”.

Mãe: “Eu vou te arrastar até a praça e lá você vai ver! Não fica pedindo, não fica querendo, fica quieta. Está todo mundo vendo. Não é assim. Quer se machucar? Então vai!”.

Rosa: “Me leva no ônibus? Me leva de bicicleta? Me leva na mochila? Quero fazer tudo errado, tudo errado, porque sim, e, se eu quiser me jogar, eu me jogo!”.

O mergulho criador move pulsões ocultas. Este trabalho é um percurso que desvela desejos movidos pela relação de estar neste mundo.

Trabalhar com a Rosa é uma viagem às profundidades infindáveis. Ela me conduz a um imaginário onde o inconsciente aflora, pleno de memórias emotivas e reações físicas. O gesto que surge não está guiado por um pensamento prévio, a ação é guiada por um fluxo. Mas, não por isso, o gesto é genuíno, novo. Ele carrega memórias físicas e ações dominadas após longos períodos de condicionamento físico.

Rosa herda uma determinada argila de modelar. Novos padrões surgem, Rosa é assimétrica, não conhece o equilíbrio. Ofereço a ela um corpo mole, de boneca de pano. Observo os vídeos de ensaio e vejo problemas técnicos que atrapalham o entendimento, distraem a ação. Meus braços aparecem mais do que os dela e meus ombros, às vezes, também. Não consigo resolver a emenda da blusa dela com meu tronco. Ela é menor que eu, ela é criança. Meu corpo é mais alto e largo do que o dela.



Figura 21 – Rosa de branco
Fonte: registro do caderno de campo.

A Rosa me lembra a menina que protagoniza o romance *Porque a criança cozinha na polenta* (VETERANYI, 2004). Esse romance está escrito em primeira pessoa por uma menina, filha de uma família de circo romena exilada da sua terra que sobrevive à condição de refugiada de uma ditadura militar, trabalhando no circo em terra estrangeira e sem documentação legal. A lei, as normas e a cultura são próprias da família e não correspondem ao padrão social do “estrangeiro”.

A protagonista relata suas impressões de menina. Ela mora no *trailer* do circo com a mãe, o padrasto e a irmã. Todas as noites, quando a sua mãe faz o número de força da capilar, ela sente muito medo, a sua irmã a acalma contando a lenda romena da criança que é cozinhada na polenta. A cada noite, a versão do conto ganha novas imagens de terror que fazem com que ela escute atentamente e sobreviva à angustia da espera.

A solidão profunda da pequena se aproxima da incompletude da Rosa. A excentricidade da figura dessa menina, analfabeta, sem pai, com um quadro de incesto na família, e uma carga importante da cultura da sua família a colocam fora dos padrões sociais e a tornam um ser marginal, uma figura trágica na tentativa de sobrevivência.

Rosa é inadequada, inconformada e criança. Rosa é carente, curiosa, estranha, charmosa.

As coisas que a Rosa pensa:

Eu vou comer as letras do meu nome para que ninguém possa ver.

Eu vou ter um cavalo, branco.

Mãe?

Quem é você?

Você é homem? As mulheres não podem ficar tão perto dos homens.

Acordo e penso na Rosa. O que faremos hoje? Aula de trapézio ou passeio pela praça. Rosa quer ficar quietinha olhando para o mato. Quer ouvir uma história, talvez? Ou fazer soar uma canção? Cantemos, Rosa, para isso, o primeiro passo é respirar. Rosa gosta de crianças e de discos LP, porque dá para ver rodar. Rosa é inquieta, mas sabe esperar. Nem toda hora é hora de brincar, nem todo mundo gosta de jogar.

O trabalho com a Rosa impõe a necessidade de um olhar externo.

Dirigir e atuar ao mesmo tempo ou não atuar para dirigir não costuma ser, no Teatro de Bonecos, uma decisão que se tome, mas uma situação à qual se é compelido. Normalmente, ensaiar diante de um espelho é uma péssima ideia para um bonequeiro. Do mesmo modo que o é para um ator. (CHERUBINI, 2013, p. 228)

Parece-me que a composição necessita do envolvimento de outro artista aliado à linguagem e ao projeto.

3.3 A poética do trapézio

A escrita deste trabalho poderia se apoiar na definição que diz que a “dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática que procura estabelecer os princípios de construção da obra” (PAVIS, 2003, p. 113).

As formas que poderão tomar lugar na construção de uma dramaturgia me levam a pensar nas poéticas que emergem da linguagem. Então, relembro da dissertação de Gabriel Coelho Mendonça (2016), que se dedica à análise de algumas das poéticas que associam a virtude acrobática à construção de uma poética do risco.

Mendonça considera a virtude acrobática uma condição para a construção de alguns dos eixos poéticos que se ancoram na ancestralidade do fazer circense e se revisitam no fazer atual. Dada a pertinência desses eixos, apresento pontualmente cada um deles e o modo como os percebo poeticamente na criação com Rosa e o trapézio:

1. *A poética da bravura*, herança da tradição militar que se funda no desafio heroico que o artista enfrenta na cena como num campo de batalha, enfrentando o risco de morte num ato em que, na vitória ou na derrota, ele será condecorado herói. A figura do herói, no imaginário da Rosa, é a sua mãe, que, na verdade, é um anti-herói, já que tudo o que ela tem de heroína é o que ela teme e odeia.
2. *A poética atlética*, ancorada nas proezas esportivas da antiguidade e do circo moderno, nas quais o desafio se dá com as habilidades físicas

postas à prova, inclusive diante da possibilidade da própria morte, como nos jogos de gladiadores, que eram atletas que colocavam suas vidas em risco para serem reverenciados pela sua coragem. Rosa não quer subir no alto do trapézio, mas ela vai, convocada por uma força mecânica maior do que ela pode controlar. O trapézio sobe e, sem mais, ela chega ao alto, longe do chão. Então, ela é empurrada para o alto do balanço, depois se joga, num ato de coragem, mas não busca ser reverenciada pelo seu ato. Ela volta ao trapézio baixo, onde está, para ela, o verdadeiro sonho de voo.

3. *A poética da divindade*, que tem origem entre as atividades artísticas e as práticas religiosas na antiguidade e explora a virtuosidade acrobática para alcançar a estética do sublime. Também a exaltação do poder de transformar (ilusionismos), dominar (malabarismos), superar as leis naturais (voos). Aqui, a relação com o sublime pode vir a ser alcançada na potência da imagem onírica, e seria muito bem-vinda à proposta como contraponto ao conflito, à inconformidade da Rosa, ao estranho desse ser. O ilusionismo estaria dado por uma figura da linguagem que constrói um imaginário de voo com o trapézio muito próximo ao solo, de forma similar à sensação de voar que muitas crianças experimentam no balanço.
4. *A poética do ritual*, herdeira dos sacrifícios humanos da antiguidade, na qual o artista faz o sacrifício para o deleite do público, como no número do *Pulo da Morte no Abismo*, no qual o trapezista pula do alto da cúpula para um trapézio sem rede. Ao se colocar na esfera do real, o ato do trapezista torna o espectador cúmplice e o aproxima da experiência ritualística. O sacrifício humano é exatamente o que a mãe da Rosa faz para ganhar a vida – voar no alto da cúpula com risco de morte, que, para a Rosa, é apenas a possibilidade de perder a mãe.

A virtuosidade acrobática aérea amplia, em potência, os eixos poéticos do sonho de voo e o medo da queda. Para Coelho (2016), o sonho de voo é o eixo poético fundamental da linguagem acrobática aérea.

O trabalho com o boneco associado à linguagem do trapézio parece extrapolar o universo dessas poéticas circenses. A ilusão necessária para dar vida a um boneco, mais ou menos ancorada numa construção

narrativa, deixa por terra qualquer estado de presença cênica que possa ser considerado real e não ficcional.

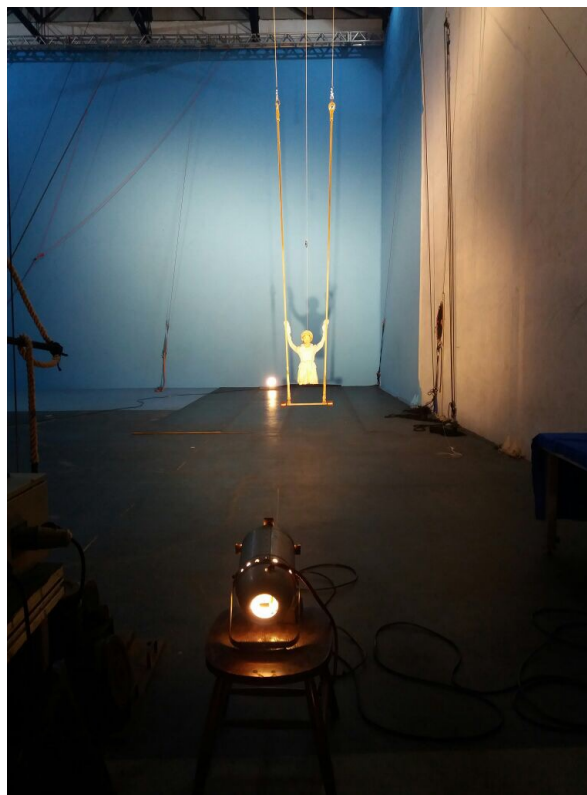


Figura 22 – Rosa no ar
Fonte: registro do caderno de campo.

Aqui, aparecem alguns elementos sobre “como” está se configurando a linguagem neste processo de criação, tanto na discussão entre real e ficcional como nas escolhas estéticas. Essa discussão extrapola os limites desta dissertação, mas alguns dados podem ser recolhidos dessa experiência.

A interpretação como trapezista exige que eu faça e “represente” ou exponha um corpo construído, um corpo artifício. Posso chamar de uma construção artificial sem com isso dizer que ela não é apoiada na mais fiel expressão da natureza humana. O ator circense, o intérprete (com exceção do palhaço), durante a manobra, não representa. Ele faz, não pode fazer de conta, representar. Ele literalmente apresenta a manobra.

A apresentação da manobra não exclui a interpretação, pois o gesto pode ser construído, e sempre é estudado, conhecido. Porém, o artista circense faz, e seus feitos estão fadados à imprevisibilidade. Seu fazer pode

estar atrelado a uma construção poética ou dramática, mas, quando o artista circense apresenta a manobra, e está numa situação de risco (controlado), a possibilidade de sustentar a dramaticidade é mais discutível. Lievens (2016) considera que:

O perigo que existe no Circo e no elevado nível de realidade encarnado em suas ações físicas naturalmente cria essa elevada intensidade e a forma em si nunca pode ser uma boa equivalência aos tipos do velho e ultrapassado teatro “dramático” que respeitam a quarta parede e tentam fazer o espectador acreditar num mundo fictício no palco. O Circo, com o seu amor pela habilidade física e a sua tradição de colocar o público no picadeiro, não tenta criar uma ilusão. Em vez disso, concentra-se em um verdadeiro encontro de corpos. Não há uma quarta parede. Aconteça o que acontecer, faz isso em tempo real, no aqui e agora da grande lona. Não há história, mas uma sucessão de atos. Com exceção dos palhaços, não há *persona* dramática. O fracasso do novo Circo deve-se à tentativa de combinar a presença real com o faz de conta, exatamente no momento em que as qualidades inatas do circo retumbavam com o surgimento do teatro pós-dramático. É por isso que, no novo Circo, os atos circenses sempre interrompem a narrativa. Simplesmente não é possível combinar os dois num todo homogêneo. No momento de perigo físico (da presença), a história (a representação) simplesmente não acontece. (grifos da autora)

Muitas das discussões sobre as particularidades da linguagem circense se apoiam nessa característica que apresenta a manobra de risco e evidenciam a ação real, aparentemente impossível de ser considerada uma “representação”, já que trata-se de uma “apresentação”.

Matheus (2016) aproxima-se dessa discussão ao tratar da verossimilhança e da *performance* no circo, em parte, com base em um debate proposto por Mario Bolognesi a partir de uma conversa que teve com Renato Ferracini sobre o teatro e o circo contemporâneos. Ali, ambos concordaram que o teatro contemporâneo está buscando a *performance* e o circo contemporâneo, a verossimilhança:

O tema dessa discussão sobre verossimilhança ou performance reflete algumas das principais discussões estéticas do século XX: a verossimilhança como critério de constituição cênica, como aponta Bolognesi, a partir dos preceitos do teatro clássico francês, implica na tentativa de

reproduzir um “presente” aceitável, no qual se possa acreditar, por mais que se saiba não verdadeiro; a verossimilhança era acompanhada das unidades de lugar, de tempo e de ação, as três unidades organizadas a partir dos estudos de Aristóteles. Esses preceitos foram confrontados na primeira metade do século XX pelas ideias e práticas de Bertolt Brecht e o Teatro Dialético. [...] Brecht usou elementos do circo, do teatro musical, de variedades, de feira e teatro de rua, como a relação aberta com o público, a presença de um narrador ou apresentador, cenas ou números independentes e a não linearidade – falta de unidade de tempo, de lugar, ou mesmo de ação –, aliados a uma concepção do homem como ser mutável, tanto as personagens quanto os espectadores; ou seja, um teatro dialético, refletindo uma concepção dialética do mundo. (MATHEUS, 2016, p. 149, grifos do autor)

A *performance* é um conceito dos anos 1950 e, de certa forma, está ainda em construção, apesar de seus princípios estarem sempre presentes nas manifestações populares. De maneira geral, a *performance* está identificada com um estado de presença que explicita as relações entre vida e arte daqueles que estão atuando diante de uma audiência. Nas artes plásticas, segundo Lopes (1994), o ato performático se “consubstancia pela experiência de uma pessoa que adentra o espaço e o traz à vida. Torna-o, portanto, expressivo com sua presença na obra, com sua vivência na obra” (p. 3).

As experiências relatadas que vivenciei em contato com as linguagens da dança, da mimese corporal e do teatro de bonecos, nas quais a técnica de circo não pode estar presente, favoreceram a possibilidade de imersão no universo ficcional e me aproximaram como intérprete de um espaço sensível movido pela intuição, evidentemente revelador e propício na abertura para o novo – se é que podemos falar em algo novo (em todo caso, e de modo conciliador, entendo que até a revisitação é, em si, algo novo).

Concretamente, essas experiências foram dispositivos para mergulhar no meu universo imaginário e me estimularam na relação com os textos e as construções afetivas desta criação. Agora, o que acontece com as experiências nas quais o risco está presente? Em que medida é possível representar? Até que instante da representação é possível colocar a atenção em qualquer coisa que não seja a pura ação acrobática?

A conquista gradual do alargamento desse espaço dramático é uma qualidade da virtuose. Lembro aqui a descrição de Goudard sobre as fases de aprendizagem do risco no circo. Na quarta fase, aquela da virtuose, o praticante tem o domínio da ação em curso e, ao mesmo momento em que realiza a proeza, desenvolve as capacidades de improvisação e de adaptação que lhe permitem a interpretação (GOUDARD, 2009).

Sem dúvida, há um grau de aperfeiçoamento interpretativo peculiar no circo que é também um desenvolvimento técnico do corpo, em muitos casos quase tecnológico. A forma de adquirir essas qualidades artísticas e os procedimentos do intérprete para aperfeiçoá-las ou aprofundá-las merecem atenção.

3.4 O circo e sua relação com a arte

Neste processo de criação, os procedimentos de ordem artística possíveis de se gerar a partir do encontro com a dança, a mimese corporal, o trabalho na rua e o próprio trabalho com o boneco apareceram como interfaces do processo nas quais o encontro de linguagens configurou-se de modo absolutamente enriquecedor.

A premissa do trabalho com diferentes linguagens e a investigação de suas fronteiras estavam postas desde o início do projeto de pesquisa, mas a necessidade de observação dos graus de relações entre elas foi uma inquietação posterior.

O estudo das relações entre diversas linguagens (as quais podemos pensar como disciplinas específicas), bem como dos graus dessas relações, é pertinente para o circo, que historicamente ampliou os limites da diversidade, alimentou-se do convívio entre diferentes domínios artísticos e continua sua natureza voraz de invenções.

O encontro com o *Manifesto da transdisciplinaridade*, de Nicolescu (1999), permitiu-me compreender ou nomear alguns dos movimentos que realizei nesta pesquisa ao investigar meu campo de estudo, o circo, em relação a outras linguagens. Os conceitos de *pluridisciplinaridade*, *interdisciplinaridade* e *transdisciplinaridade*, presentes no Manifesto, tratam

dos graus de relações que podem ser observados no estudo disciplinar ou nos movimentos existentes entre disciplinas:

A pluridisciplinaridade diz respeito ao estudo de um objeto de uma mesma e única disciplina por várias disciplinas ao mesmo tempo. [...] Com isso, o objeto sairá assim enriquecido pelo cruzamento de várias disciplinas. O conhecimento do objeto em sua própria disciplina é aprofundado por uma fecunda contribuição pluridisciplinar. A pesquisa pluridisciplinar traz um algo a mais à disciplina em questão, porém este “algo a mais” está a serviço apenas desta mesma disciplina. Em outras palavras, a abordagem pluridisciplinar ultrapassa as disciplinas, mas sua finalidade continua inscrita na estrutura da pesquisa disciplinar. (NICOLESCU, 1999, p. 2)

O circo pode ser abordado como um campo de prática e pesquisa pluridisciplinar, não só pela variedade de técnicas e conhecimentos que engloba, mas também pela integração de outras linguagens artísticas presentes no espetáculo, como a música, a dança, o teatro, a cenografia, a iluminação etc.

Estudar o trapézio a partir da ótica da história, da engenharia, da física ou, ainda, do estudo do movimento seria um exemplo de uma pesquisa pluridisciplinar. Já a relação entre disciplinas aplicadas ao trapézio pode gerar descobertas que surgem da pesquisa interdisciplinar:

A interdisciplinaridade tem uma ambição diferente daquela da pluridisciplinaridade. Ela diz respeito à transferência de métodos de uma disciplina para outra. Podemos distinguir três graus de interdisciplinaridade: a) um grau de aplicação [...], b) um grau epistemológico [...], c) um grau de geração de novas disciplinas. (p. 2)

Nesse sentido, o grau de aplicação poderia ser exemplificado pela utilização de metodologias acrobáticas e conhecimentos da biomecânica que foram associados ao trapézio em balanço e possibilitaram o surgimento, nos últimos 20 anos, dos números de trapézio em balanço que utilizam altos graus de dificuldade acrobática, o que Fasoli (2002) engloba sob o nome de *trapèze de grand ballant*, ou trapézio de grande balanço. A pesquisa tecnológica aplicada ao desenvolvimento de novos aparelhos de circo, como os tecidos, os motores hidráulicos e muitos outros, é outro exemplo.

O grau epistemológico, por sua vez, poderia ser exemplificado pela transferência de métodos de processos composicionais da dança aplicados à criação em trapézio, como no caso da disciplina de trapézio-dança criada recentemente.

A interdisciplinaridade, como terceiro grau, contribui para o *big bang* disciplinar na geração de novas disciplinas e se aproxima da transdisciplinaridade. Tanto a pluridisciplinaridade como a interdisciplinaridade ultrapassam as disciplinas, mas sua finalidade também permanece inscrita na pesquisa disciplinar. Já a transdisciplinaridade,

como o prefixo “trans” indica, diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente, para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento. Haveria alguma coisa entre e através das disciplinas e além delas? (NICOLESCU, 1999, p. 2)

Tais reflexões me levam a pensar que o paradoxo da divisão técnica e da arte parece não ter espaço na transdisciplinaridade, pois esta

se interessa pela dinâmica gerada pela ação de vários níveis de realidade ao mesmo tempo. A descoberta desta dinâmica passa necessariamente pelo conhecimento disciplinar. Embora a transdisciplinaridade não seja uma nova disciplina, nem uma nova hiperdisciplina, alimenta-se da pesquisa disciplinar que, por sua vez, é iluminada de maneira nova e fecunda pelo conhecimento transdisciplinar. Neste sentido, as pesquisas disciplinares e transdisciplinares não são antagonistas mas complementares. (p. 2)

O espaço de estudo que existe no trânsito da transdisciplinaridade é um campo não delimitado, ultrapassa o infinito da pesquisa disciplinar e se abre para a compreensão de outras realidades, outros pontos de vista, enfim, para o novo, o desconhecido. O prefixo *trans*, do latim *trans*, significa *além*, *através*. O conceito de transdisciplinaridade tem origem na pesquisa científica e pede uma compreensão complexa do mundo.

Para o pensamento clássico, o estudo da disciplinaridade é infinito enquanto define o estudo de uma determinada coisa em todas as suas possibilidades, e, assim, define seu objeto. Dessa perspectiva, a

transdisciplinaridade seria um absurdo, já que não consegue delimitar seu objeto. Por oposição, para a transdisciplinaridade, a ciência clássica não é um absurdo, senão um estudo com um campo de aplicação restrito. Ela diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina. A ciência contemporânea considera a existência de vários níveis de realidade, portanto o espaço entre as disciplinas e além delas está cheio, como o vazio quântico está cheio de todas as potencialidades (NICOLESCU, 1999).

O conceito de transdisciplinaridade poderia auxiliar a abordagem das dificuldades apresentadas pela divisão entre técnica e arte, bem como o entendimento da complexidade de um ser humano que se desenvolve em habilidades e fazeres e se expressa a partir de seus gestos e ações no mundo. Por outro lado, a compreensão do estudo de diferentes disciplinas e das relações que seria possível criar entre elas, apesar de não ser um privilégio do circo, lhe é absolutamente pertinente.

Circo e arte, circo de criação, criação em circo, criação de uma obra. Na concepção grega, a arte, *technè*, estava relacionada com o fazer, no sentido fabril e manual, sem designar outras especificidades da arte enquanto conhecimento. No romantismo, a concepção predominante é a da arte como expressão, o que fortalece a relação entre a obra e o sentimento do artista que a motiva.

Para Pareyson e Garcez (1997), nenhuma dessas definições atinge a sua essência, pois não define a sua especificidade enquanto atividade humana. Na concepção de Marion⁶³, que se pensa como artista enquanto se equilibra no arame, a pergunta é:

O que é a arte? É primeiro uma abertura total ao mundo, uma curiosidade enorme para todas as formas de expressão, sejam elas artísticas ou não. Depois é a procura de formas novas – a arte por definição é artificial, não é simplesmente fazer arame. E, no entanto, sem temer o paradoxo, é também

⁶³ Expressa num diálogo com Jean Michel Guy que é parte do espetáculo *Circonferences*, de autoria e direção de Guy, apresentado em 2015 no *Festival Internacional Circos*, do Sesc, em formato de aula-espetáculo. Mistura de conferência com espetáculo circense, as *Circonferences*, da Cie La Scabreuse, vieram de Paris ao Sesc Santo André para a edição de 2015 do referido festival.

a busca de uma verdade, de algo muito natural, e possivelmente universal, a verdade do instante.

Na réplica, Guy coloca o olhar do artista-criador: “A verdade do instante! [...] Nem eterno nem evanescente, este instante de verdade precisa ter certa duração. Precisa desfraldar seus efeitos além de si mesmo, além do instante. Em outros termos, deve ser escrito.”.

As artes do circo, enquanto artes presenciais, estreitam a relação entre o artista e a sua obra, já que o suporte desta está, sobretudo, no próprio artista. Compor, escrever, desenhar com o próprio corpo, com o corpo do outro, com o objeto.

Pareyson (1997, p. 90) ainda questiona: “pode o conhecimento da vida de um artista aumentar a compreensão da sua arte? Pode a obra de um artista contribuir para o conhecimento de sua vida?”. A discussão sobre arte no circo parece ganhar interesse no momento em que o crescimento de escolas de circo se prolifera no mundo.

Guy, em sua conferência de fevereiro de 2017⁶⁴, expõe a problemática que emerge ao se pensar em escolas de circo que buscam ser escolas de arte. O crescente interesse que o circo tem suscitado nos últimos 30 anos como opção profissional reforça a necessidade de reflexão sobre o tema. A proximidade do autor com diversos segmentos do universo circense se traduz na pertinência e na capacidade de síntese da sua análise. A princípio, ele coloca a dificuldade que o circo tem de se desvencilhar da supremacia da técnica: “Em primeiro lugar, o afastamento dos valores do esporte e da arte se exacerba na distinção entre técnico e artístico e torna difícil a sua conciliação e impossível a emergência de uma noção suscetível de transcendê-los.” (GUY, 2017).

Técnica e arte geram um paradoxo no qual a impossibilidade de conciliação entre ambas impede a emergência de um campo novo capaz de transcender as barreiras. Ao longo do meu trabalho, deparei-me na maior parte do tempo com dificuldades de ordem técnica que pareciam se colocar como um *a priori* ante qualquer possibilidade de desenvolvimento artístico.

⁶⁴ Guy foi convidado para abrir a conferência internacional sobre a formação no circo contemporâneo, na Rassegna Internazionale di Circo a Teatro, idealizada e dirigida pela Flic, Escola de Circo de Torino, Itália.

Guy (2017) fala sobre a divisão entre técnica e arte e questiona as escolas que avaliam os alunos pelos aspectos técnico e artístico com notas separadas, como evidência de um paradoxo. Também coloca a existência de outros conflitos, como a simplificação dos valores estéticos, a presença perigosa da competição consigo próprio e a simplificação das análises de risco que se reduzem aos procedimentos e recursos técnicos da área e ignoram o risco artístico, dando lugar à ocorrência fatal.

Técnica e arte se confundem ao se remeter à palavra *techné*, na concepção grega, na qual artes do circo não seriam artes, a princípio. As artes do circo, como as acrobacias, as destrezas e os malabarismos, antes de ganharem esse nome, no início do século XIX, tiveram outras funções – ritualísticas, militares, religiosas, lúdicas, esportivas.

Podemos, assim, utilizar as artes do circo com fins extremamente variados, diferentes dos artísticos. Por exemplo, assaltar um banco. As noções de circo e arte podem se combinar como também sequer se frequentar. Quando vemos hoje no Youtube alguns equilibristas intrépidos atravessarem os fiordes noruegueses no Slack-line a 2.000 metros de altura, gritando “I feel free” (me sinto livre), podemos legitimamente pensar que esse aspecto do circo que consiste em ultrapassar os limites físicos, pessoais, ou os limites gerais impostos à humanidade, tem ainda muitos dias pela frente. Será arte, portanto? A magnífica gratuidade de um tal gesto e sua inutilidade fundamental pleiteiam uma resposta afirmativa, mas não é uma condição suficiente. (GUY, 2017)

A possibilidade que o circo tem de ocupar diversos espaços do mercado e se manifestar em diferentes âmbitos, não necessariamente artísticos, explica também a desvalorização do circo, que é associado ao simples divertimento ou ao artesanato, valores ainda presentes em muitos países.

Porque, se o circo não é uma arte por essência, nós podemos mesmo assim, e é muito diferente, fazer arte do circo. Fazer arte do malabarismo, fazer arte da acrobacia. Isso quer dizer produzir obras através de tais meios. [...] Podemos fazer arte do circo. Mas como? [...] É pela exigência mesma das obras que o circo afirma a sua força

artística. Uma obra, o que é? É a criação original de um autor. (GUY, 2017)

Autor é aquele que cria, que faz nascer, que dá vida. Para Guy, a criação pressupõe a originalidade e é ela que dá nome ao autor, por meio de uma obra. Mas, segundo ele, a obra cria uma realidade nova, ainda não vivenciada, que altera seu entorno, é uma proposição e, como tal, impõe uma ideia: “A noção de risco artístico, que não podemos confundir com o risco do corpo, é consubstancial àquela de obra, tanto do ponto de vista do autor como do destinatário. Toda obra é audaciosa e perigosa já por ser nova.” (GUY, 2017).

Colocar ideias no mundo e se colocar ou se expor são alguns dos motivos que explicam porque as criações podem ser sofridas ou longas, como as gestações. Provavelmente, porque elas envolvem risco. Guy afirma que os artistas circenses se renovam não apenas pela sua singularidade, mas também como outros artistas o fizeram ao ir em busca da expansão de seus próprios domínios, “seja rompendo com normas anteriores, seja brincando ironicamente com as convenções vigentes, seja destacando alguma de suas propriedades, muitas vezes formais, até agora desapercibida.” (GUY, 2017).

Dessa perspectiva, nota-se como a originalidade dos autores pode gerar distintas definições de circo. Para Guy, entre os artistas circenses, alguns se relacionam com outras artes, ajudando a confundir os contornos do circo:

Mas outros artistas também solapam a definição do circo por seu centro, contestando que ele tenha uma sua essência supostamente imutável. Um exemplo, para ser menos abstrato: os malabaristas de hoje, em vez de fazer tudo para impedir a queda de seus objetos, de toda forma inevitável, a consideram doravante como inegável e jogam com a gravidade mais do que contra ela, e alguns [...] até atacam a definição do malabarismo no seu cerne mesmo, tentando fazer malabares em ambientes de zero gravidade. (GUY, 2017)

É neste ponto que os curadores hesitam, os críticos se perdem e os artistas buscam formas de se reinventar. Guy ainda reconhece que a aparição de novos autores traz consigo a diversidade, que é, para ele, um

argumento artístico em si. Se o circo já foi popular, singular, autêntico, e ainda pode continuar sendo, ele é também político, não apenas do ponto de vista de suas disputas internas e externas, mas também como um portador de sentido.

Ao se tratar de uma arte do espetáculo vivo, a criação de formas e a invenção dramaturgica poderão ser “a arte de construir efeitos – de sentimento, de gosto, de legibilidade, de conversação, e muitos outros efeitos sociais”, como diz o autor:

Todo artista é portador de uma teoria da arte, e toda obra de arte tem um valor próprio, suscetível de acabar com todos os valores anteriores ou com aqueles do colega! Mas a simples necessidade de criar, a dúvida e o sacrifício, o ensaio e o erro, a humildade e a ambição, a escolha do ritmo adequado, o pavor de fracassar e o desejo de escapar daquele pavor, enfim, o risco artístico, comum a quase todos os artistas [...]. (GUY, 2017)

A partir dessa concepção, a noção de risco artístico é suficientemente potente para irrigar o ensino do circo. Pensar o circo como uma arte ou como um possível produtor de arte seria aceitar as dificuldades de se definir a arte, reconhecer e incorporar o legado da história da arte e das suas teorias, colocando o circo num diálogo igualitário com as artes em geral, mas, sobretudo, com a sociedade e com o mundo.

Para finalizar, o autor propõe um caminho possível para o ensino do circo enquanto arte e para o circo em toda a sua abrangência: esse caminho significa abrir. Abrir o circo para outras artes, abrir o conceito de aluno para o de artista em formação, abrir o conceito de ensino para o de ensino/aprendizagem, abrir para a abertura como princípio formador, abrir para ser reconhecido pela sociedade, abrir para ser no mundo.

E abrir o espírito – as cabeças! – para que o circo não seja somente a arte de ultrapassar os limites que a natureza impõe ao corpo, mas de ultrapassar todo tipo de limites. E então experimentar dramaturgias novas, estar em estado de alerta contra todos os academismos. (GUY, 2017)

Abrir para o diálogo, para o conhecimento, para a escuta. Abrir portas e janelas, alargar os horizontes e encontrar novas realidades. Transitar pelo desconhecido, abrir como um ato de disponibilidade. A metáfora é fértil o suficiente para gerar possibilidades inúmeras. No que cabe a mim, sinto que a condição está dada para abrir a porta para uma criação de âncoras fortes.

A lona de circo se sustenta pela sua fixação no solo. Toda a força que se utiliza para erguer uma lona de circo, e que depois sustenta os cabos e fixações que mantêm um circo de pé, é exercida sobre o chão. É por isso que o circo precisa de solos firmes e terrenos específicos. Esta pesquisa solidifica o terreno da minha pesquisa artística na linguagem do circo, por meio dela ou além dela.

Considerações finais

O caminho aparentemente solitário do pesquisador é permeado de esforços coletivos, de relações de troca e de colaborações essenciais que muitas vezes não ganham a importância devida dentro do corpo do texto. A seção de agradecimentos desta dissertação tenta expressar, de alguma maneira, a gratidão a todos aqueles de que foi possível lembrar no término deste intenso percurso.

Falei do circo e da pesquisa como fazeres coletivos e reforço, aqui, a importante contribuição que este trabalho recebeu na troca com pessoas comprometidas que enriqueceram muito este processo.

Ao chegar a esta seção final, percebo que este trabalho não poderia pretender uma conclusão. Em primeiro lugar, pelas próprias características da pesquisa artística, cuja natureza é instável e muito determinada pelos contextos em que se encontra. Em segundo lugar, porque a investigação realizada se deu sobre um processo de criação que não se configurou como uma obra, mas, sim, como uma possibilidade poética que ainda está em desenvolvimento. Em terceiro lugar, porque o mais interessante deste trajeto de revisitação do meu fazer artístico é a possibilidade de olhar para o ato criativo como um ato em construção, seja na recriação de si ou do ser com o outro.

A arte propõe uma possibilidade de relação sensível com o mundo, e talvez essa seja a nossa missão enquanto artistas: entender a essência de estar no mundo como uma relação de afetividade transformadora.

Se o circo vive um momento de revolução, nós, os revolucionários, precisamos estar atentos a nossas plateias desavisadas, nossos cúmplices e testemunhas que estão sufocados por informações massivas e mesmo pela pressão destas.

Se no Brasil faltam recursos para fazer um circo tecnológico, é possível fazer um circo artesanal, se as técnicas de alto nível não chegaram aos domínios nacionais, podemos fazer circo com técnicas de origens próprias, sem cópias e modelos a serem espelhados.

Uma das grandes motivações deste processo é poder dividir com os parceiros, os colegas e os alunos o espírito investigativo, a curiosidade como uma pulsão vital e a possibilidade de criar como um exercício dos direitos humanos.

Lembro-me agora das palavras que foram música na minha juventude e que parecem não ter idade para existir:

Hay hombres que luchan un día y son muy buenos. Hay otros que luchan un año y son mejores. Hay quienes luchan muchos años, y son muy buenos. Pero hay los que luchan toda la vida, esos son los imprescindibles.⁶⁵

Criar é um exercício de liberdade, isso é o que devemos cultivar porque essa é a nossa luta.

⁶⁵ Trecho de um poema de Bertolt Brecht que consta num livro de poemas de 1929, ao qual não tive acesso.

Referências

- ALBRIGHT, A. C. Caindo na memória. In: VII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 7., 2012, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre: Portal Abrace, 2012. Transcrição de conferência. Disponível em: <http://portalabrace.org/impressos/5_tempos_de_memoria.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2017.
- ANDRADE, M. **O baile das quatro artes**. 3. ed. São Paulo: Ed. Martins; Brasília: INL, 1975.
- _____. **O baile das quatro artes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- AVANZI, R.; TAMAOKI, V. **Circo Nerino**. São Paulo: Codex, 2004.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAILLET, J. L.; SONGY, J. M. **Le theatre de rue: 10 ans d'eclat à Aurillac**. Paris: Plume, 1995.
- BORTOLETO, M. A. C.; BARRAGÁN, T. O.; SILVA, E. (Org.). **Circo: horizontes educativos**. Campinas: Autores Associados, 2016.
- BORTOLETO, M. A. C.; CALÇA, D. H. O trapézio circense: estudo das diferentes modalidades. **Revista Digital**, Buenos Aires, v. 12, n. 109, não paginado, 2007. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd109/o-trapezio-circense.htm>>. Acesso em: 25 maio 2017.
- CAFÉ DOS ARTISTAS. Disponível em: <<https://blogdocirco.wordpress.com/2008/03/03/mestre-maranhao/>>. Acesso em: 3 nov. 2016.
- CARÁ PINHÉ. Disponível em: <<http://carapinha.blogspot.com.br/2011/06/o-circo-minimo-de-maranhao.html>>. Acesso em: 3 nov. 2016.

- CHERUBINI, L. A. A Encenação, o Teatro de Animação e o Grupo Sobrevento. **Móin-Móin**, v. 9, n. 10, p. 218-235, 2013. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/arquivos/id_submenu/601/revista_moin_moin_10.compressed.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2017.
- CLAVIER, S.; LORIEUX, T.; METAYER, Y. **Agrès de cirque – Conception et fabrication**. Paris: Hors Les Murs, 2003.
- CMB – MÉDICINE ET SANTÉ AU TRAVAIL. **Les arts du cirque**. Paris: CMB, 2010. 126 p. Catálogo Les guides Santé au travail du CMB.
- COSTAS, A. M. R. **Modelo Metodológico para a Pesquisa em Artes**. Campinas, 2005. Resenha não publicada.
- DELEUZE, G. Espinosa e nós. In: _____. **Espinosa: Filosofia prática**. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002a. p. 127-135.
- _____. **Espinosa: Filosofia prática**. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002b.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Acerca do ritornelo. In: _____. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4. p. 100-149.
- _____. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: _____. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. v. 3. p. 8-27.
- _____. Introdução: Rizoma. In: _____. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1. p. 2-18.
- DIÉGUEZ, I. Desmontagem cênica. **Rascunhos**, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 5-12, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27217>>. Acesso em: 27 jun. 2017.
- ESPINOSA, B. **Ética**. Lisboa: Relógio d' Água, 1992.

FASOLI, G. Lês Mots du Trapèze. **Arts de la Piste** – Dossier L'art du trapèze, Paris, Ed Hors Les Mures, v. 26, 2002.

FÉDÉRATION EUROPÉENNE DES ÉCOLES DE CIRQUE PROFESSIONNELLES. Théorie, conseils & bonnes pratiques pour l'entraînement. Fedec, 2010. (Capítulo 1). Disponível em: <<http://www.fedec.eu/fr/articles/417-theorie-conseils-et-bonnes-pratiques-pour-l-entrainement-revision-du-chapitre-1---theorie-pour-l-entrainement-2010>>. Acesso em: 6 jun. 2017.

FERRACINI, R. Prólogo. In: BORTOLETO, M. A. C.; BARRAGÁN, T. O.; SILVA, E. (Org.). **Circo**: horizontes educativos. Campinas: Autores Associados, 2016. Não paginado.

FERREIRA, D. L.; BORTOLETO, M. A. C.; SILVA, E. **Segurança no circo – questão de prioridade**. São Paulo: Fontoura, 2015.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e autoetnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução de Helena Maria Mello. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. Tradução de Marília C. G. Carneiro e Déborah Maia de Lima. **Art Research Journal**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256/4314>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

FREIRE, P. **À sombra desta mangueira**. São Paulo: Olho D'Água, 2000.

FREITAS, M. V. Grupo Formosura de Teatro: A Anima do Boneco para o Trabalho do Ator. In: CONGRESSO DA ABRACE, 8., 2012, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Abrace, 2012. p. 1-6. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/processos/Maria_FREITAS_Grupo_Formosura_de_Teatro.Doc.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2017.

- GINOT, I. Para uma epistemologia das técnicas de educação somática. Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. **O Percevejo Online**, v. 2, n. 2, p. 1-17, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1446>>. Acesso em: 24 maio. 2017.
- GONZÁLEZ, S. **Una vida apasionante e la barra del trapecio**: Miss Mara. Madri: J. García Verdugo, 1999.
- GOUDARD, P. Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: WALLON, E. (Org.). **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 25-31.
- GUY, J.-M. **Canguru, inveja, cano entupido, gengibre – o preço a pagar para fazer de uma escola de circo um espaço de arte**. Conferência cedida pelo autor. Torino, 25 fev. 2017.
- _____. Les langages du cirque contemporain. In: L'ÉCOLE EN PISTE, LES ARTS DU CIRQUE À LA RENCONTRE DEL'ÉCOLE, 2001, Avignon. **Anais...** Avignon: Université d'été, 2001. Disponível em: <<http://artsducirque-lacarriere.fr/wp-content/uploads/2013/11/8.les-arts-a-la-rencontre-de-lecole.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2017.
- GUY, J.-M. (Org.). Dossiê L'Art du trapèze. **Arts de la Piste**, Paris, n. 26, 2002.
- GUZZO, M. **Risco como estética, corpo como espetáculo**. São Paulo: Annablume, 2009.
- HIVERNAT, P.; KLEIN, V. **Panorama contemporaine des arts du cirque**. Paris: Textuel, 2010.
- HORS LES MURES. Centre national de recherche des arts de la rue et des arts du cirque. Paris, [s.d.]. Disponível em: <<http://horslesmurs.fr/home/>>. Acesso em: 3 nov. 2016.
- INFANTINO, J. **Circo en Buenos Aires**: cultura, Jôvenes y políticas en disputa. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro, 2014.

_____. Práticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses. **Runa**, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, v. 31, n. 1, p. 49-65, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-96282010000100003>. Acesso em: 14 jun. 2017.

JANÉ, J.; MINGUET, J. **El arte del riesgo**: circo contemporáneo catalán. Barcelona: Triangle Postals, 2006.

JARMAN, C.; BEAVIS, B. **Marinharia e trabalhos em cabos**. Rio de Janeiro: Ed. Marítimas Ltda, 1973.

KUHN, T. S. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

LE BRETON, D. Aqueles que vão para o mar: o risco e o mar. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Campinas, v. 28, n. 3, p. 9-19, 2007. Disponível em: <<http://www.revista.cbce.org.br/index.php/RBCE/article/view/20>>. Acesso em: 24 maio 2017.

_____. **Condutas de risco**: dos jogos de morte ao jogo de viver. Campinas: Autores Associados, 2009.

LÉVY, P. **O que é o virtual**. São Paulo: Editora 34, 1996.

LIEVENS, B. **First Open Letter to the Circus – “The need to redefine”**. **Etcetera**, Bruxelas, 8 dez. 2015. Disponível em: <<http://www.etcetera.be/first-open-letter-circus-%E2%80%9Cneed-redefine%E2%80%9D>>. Acesso em: 8 nov. 2016.

_____. Primeira carta aberta ao circo de Bauke Lievens – “A necessidade de uma redefinição”. Tradução de Carmelita Benozatti. **Panis & Circus – o site do circo**, São Paulo, 11 ago. 2016. Disponível em: <<http://www.panisecircus.com.br/carta-aberta-ao-circo-de-bauke-lievens-dramaturga-belga-e-um-convite-a-reflexao-diz-a-artista-erika-stoppel-do-zanni/>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

LOPES, A. H. **Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história)**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Ministério da Cultura, 1994. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Performance%20e_historia.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2017.

MATHEUS, R. I. C. **As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo**. 2016. 339 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

MENDONÇA, G. C. **Quando o chão não basta – reflexões sobre a virtuose acrobática em uma criação aérea circense**. 2016. 105 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

MUCCI, I. **Circo Zanni e Linhas Aéreas**: expressões da arte circense na cena contemporânea paulista. 2013. 233 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2013.

NICOLESCU, B. **O Manifesto da transdisciplinaridade**. Tradução de Lucia Pereira de Souza. São Paulo: Triom, 1999.

PAREYSON, L.; GARCEZ, M. H. N. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PELLETTIERI, O. **Historia del teatro argentino**. Buenos Aires: Galerna, 2005. v. 1.

PROCESSUS DE CRÉATION. **Arts de la Piste**. Paris: Hors Les Murs, 2006.

- RUDOLF, B. Trapézio. In: STOPPEL, E. **Trapézio fixo – material didático**. São Paulo: Circonteúdo, 2010. p. 11-13. Disponível em: <http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/3011_Trapezio%20fixo-%20material%20didatico%20completo.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2016.
- SALLES, C. **Redes de criação**. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- SEIBEL, B. **Vida de circo, Rosita de la Plata**: una estrella argentina en el mundo. 1. ed. Buenos Aires: Corregidor, 2012.
- SILVA, E. **Circo-teatro**: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.
- SILVA, E.; ABREU, L. A. **Respeitável público... O circo em cena**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- SIZORN, M. Une ethnologue en “trapézie”: sport, art ou spectacle? **Ethnologie Française**, v. 38, n. 1, p. 79-88, 2008.
- SPINK, M. J. P. Prefácio. In: GUZZO, M. **Risco como estética, corpo como espetáculo**. São Paulo: Annablume, 2009. p. 20-24.
- STOPPEL, E. Carta aberta aos circenses. **Panis & Circus – o site do circo**, São Paulo, 11 ago. 2016. Disponível em: <<http://www.panisecircus.com.br/carta-aberta-ao-circo-de-bauke-lievens-dramaturga-belga-e-um-convite-a-reflexao-diz-a-artista-erika-stoppel-do-zanni/>>. Acesso em: 27 out. 2016.
- _____. O circo na contemporaneidade. **Catálogo do Circo**: Festival Internacional Sesc de Circo. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015.
- _____. **Trapézio fixo – material didático**. São Paulo: Circonteúdo, 2010. Disponível em: <http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/3011_Trapezio%20fixo-%20material%20didatico%20completo.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2016.
- VETERANYI, A. **Por que a criança cozinha na polenta**. São Paulo: Ed DBA Artes Gráficas, 2004.

WALLON, E. (Org.). **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. 2. ed.
Campinas: Editores Associados, 2001.

Anexo I**Vídeo-registro**

O vídeo-registro que é parte deste processo investigativo está disponível em <<https://youtu.be/12bvbq5NBHs>>, com o último acesso em 2 de julho de 2017.